الفن التشكيلي




الفن التشكيلي
في سورية



في سورية

طارق الشريف

إشراف وإعداد

د. ريتا عوض

تصميم

عبد الرزاق الحشين

الخبير الفني

علي اللواتي

المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم

الطبعة الأولى، ١٩٩٧

ISBN 9973-15-042-2

تصدير

الفن التشكيلي، في صوره المختلفة، بما في ذلك العمارة، مقوم أساسي من مقومات الثقافة، وقد اتخذ هذا الفن صورة مشرقة في اطار النشاط الثقافي العربي؛ وأصبحت له مكانة مرموقة بين الفنون العربية المعاصرة، وبرز رسّامون ومثّالون مبدعون، ينتجون في قدرة وموهبة، في مختلف المدارس الفنية العالمية؛ وقد ظهرت اتجاهات لتأصيل هذا الفن، في سياق التراث الفني العربي، وبخاصة، في استغلال بعض العناصر الثقافية أو الزخرفية منه.

وقد عنيت إدارة الثقافة في المنظمة منذ وقت مبكر، بهذا الجانب من النشاط الفني ونظمت عددا من اللقاءات في موضوعاته المختلفة ...

وهكذا ظهرت فكرة اصدار كتاب عن الفن التشكيلي العربي المعاصر، واتجاهاته العامة، ورصدت له ميزانية، وكان الاتجاه أن يقوم على هذا العمل، شخص واحد؛ يختار من بين النقاد والفنانين، غير أن دراسة الموضوع على مستوى التنفيذ، بينت، أنه من العسير، على ناقد، مهما كانت قدراته الفنية، أن يتمكن من جمع المعطيات الفنية على مستوى الوطن العربي، وفي الاتجاهات المختلفة، والمدارس المتباينة لقلة المراجع الجامعة، من ناحية ولتفرق مصادر تلك المعطيات على كثرتها وتنوعها، إلى جانب ان الحكم الفني لفرد واحد، بالغة ما بلغت احاطته، واستيعابه، لا يوفر الموضوعية؛ لا تقويما ولا عرضا للاعمال الفنية العربية، لا جغرافيا، عن نماذجها القطرية؛ ولا موضوعيا عن اتجاهاتها ومدارسها.

ومن هنا لجأت المنظمة إلى تبني تصور آخر، لتنفيذ المشروع، وهو الاعتماد على المؤسسات وعلى النقاد والفنانين التشكيليين في جمع المادة المصورة والمكتوبة، والتي استنبطت من توصيات التشكيليين العرب وقراراتهم، في مؤتمراتهم وندواتهم ولقاءاتهم، وقامت بتصميم استبانة لتلك المادة وعممتها على وزارات الثقافة، وعلى التنظيمات القطرية للفنانين التشكيليين، وعلى ثلاثين ناقدا وفنانا تشكيليا عربيا، على ان تكون المادة المجموعة بهذه الطريقة، هي قوام الكتاب؛ الذي سوف تكتبه حينئذ، لجنة مختارة، من النقاد، ولم تفض هذه التجربة كذلك، إلى نتيجة ايجابية.

وحينئذ عمدت المنظمة إلى دعوة مجموعة من الخبراء العرب التشكيليين إلى اجتماع في مقر إدارة الثقافة في الادارة العامة، ودرست معهم موضوع الكتاب، وعرضت عليهم تجربتها؛ وقد أوصت اللجنة، بان تجمع مادة الكتاب على أساس اقليمي، وليس على أساس قطري، على أن تعاد صياغة هذه المواد بعد ذلك؛ صياغة فنية، في

ضوء الاتجاهات والمذاهب الفنية؛ ويعرض الكتاب، لا على أساس جغرافي، ولكن على أساس فني، لان المدارس الفنية، متداخلة، ولا تقف عند الحدود الجغرافية، وقد كلفت المنظمة، بناء على هذه التوصيات؛ خبراء لتجميع المادة من المناطق المختلفة، عن طريق زيارات ميدانية الى تلك المناطق، يعينهم مندوبون مقيمون في الأقطار العربية جميعا يواصلون تجميع المادة، تباعا، ثم يزودون الخبراء بها ...

ولم تكن هذه التجربة بأفضل من التجارب السابقة، فلم تفض هي بدورها إلى شيء.

ومن هنا اتجهت المنظمة إلى أسلوب آخر لانجاز هذا العمل الفني، فاختارت الطريقة المونوقرافية، بان تعد دراسة شاملة قطرية؛ على أن تنشر كل دراسة في كتاب، هو حلقة من سلسلة مؤلفة من اثني عشر كتابا عن الفن التشكيلي العربي المعاصر، اتجاهاته وخصائصه ...

وفي ضوء التجارب السابقة في طريقة إعداد الدراسات السابقة، اتصلت بالسادة الوزراء المسؤولين عن الشؤون الثقافية في الوطن العربي، لترشيح خبراء ونقاد، في أقطارهم للنهوض بهذه الدراسات، وقد تم ترشيحهم؛ وكلفوا باعداد الدراسات القطرية ...

وقد حددت الادارة الثقافية المجالات التشكيلية التي تتناولها الدراسة؛ في الرسم والتصوير والغرافيك والنحت والنقش والحفر والخط ...

كذلك، فقد قدمت تصورا نمطيا لهذه الحلقات، يشتمل على الموضوعات التالية :

- لمحة تاريخية عن نشأة الفن التشكيلي في القطر،
- أنواع هذا الفن في القطر، وعرض مناسب لكل نوع منه،
- مدارسه واتجاهاته في القطر،
- عناصر الاصالة والابداع فيه،
- مدى تأثره بالمدارس الفنية التشكيلية الأخرى،
- كبار ممثلي هذا الفن من الرواد والمعاصرين؛ مع تحليل لنماذج من أعمالهم البارزة.
- ارفاق نماذج مصورة ايضاحية لأنواع هذا الفن في القطر.

وهكذا تجاوزت المنظمة العقبات التقليدية التي نشأت في المحاولات المختلفة لانجاز هذا العمل، في صورة سلسلة من الدراسات القطرية، تستوعب الانتاج الفني العربي، وتوثقه. وسوف تكون خاتمة هذه السلسلة من الدراسات الجغرافية، دراسة شاملة للاتجاهات والمدارس الفنية العربية المعاصرة وتقويمها، في سياق التيارات الفنية العالمية، والتفاعل معها والتأثر بها؛ وفي سياق الابداع الفني الحضاري؛ الذي يحمل اسهاما إلى الفن العالمي، ومشاركة فيه؛ باعتبار الفنون التشكيلية؛ مجالا أساسيا من مجالات الثقافة الانسانية، وتعبيرا حضاريا متميزا عن قدرات الشعوب وخصائصها ...

ولعل الحديث عن أهمية هذا العمل، يغني عنه فراغ الساحة الفنية، من مثل هذا المسح الفني الشامل؛ وقيام الحاجة إليه، توثيقا له وتقويما؛ بما يعين على تطويره وتنميته؛ وعلى ادماجه في دورة الجهد الثقافي والفني العربي، اغناء له، من ناحية، وتعريفا به من ناحية أخرى ... ولعل هذه الظروف هي التي شفعت للمنظمة فيما أقدمت عليه من التجربة بعد التجربة، والصبر على الوقت؛ وعلى الجهد، حتى هيأ الله الانجاز لهذا العمل الفني الرائد.

ونحن إذ نفتح هذه السلسلة التي نأمل أن تكون بدورها ملهمة لدراسات أخرى حولها، استكمالا لها واستدراكا، وإضافة إليها وإسهاما فيها؛ فإننا نشيد بالتعاون المسؤول في كل المستويات على انجازها، نتجه بالشكر مستحقا إلى وزارات الثقافة العربية والمسؤولين فيها، وإلى النقاد الباحثين الذين قاموا على هذا العمل، وإلى الفنانين المبدعين، وإلى المشرفين الفنيين في إدارة الثقافة؛ في المنظمة، إلى كل هؤلاء الذين أعانوا، في إيمان، وفي قدرة، وفي عطاء، على هذا المشروع القومي الفني الجليل، حتى انجز، في خير صورة ممكنة، في حدود الجهد البشري المحدود، فلولا سعيهم الطويل، وصبرهم الجميل، لما استقام هذا الجهد عملا صالحا يسعى بين الناس ...

والله من وراء القصد، موفقا ومعينا.

المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم

إدارة الثقافة

المقدمة

(لقد أخذ الفنان بالاتجاهات الوافدة، يفاعلها مع الواقع، ويقدم الاضافات الضرورية، حتى يتوصل إلى تركيب جديد، يتفاعل مع المكونات المختلفة، والاضافات الجديدة التي تهيىء المناخات لها فرصة اثبات الوجود).

لقد نشأت الحركة الفنية في سورية تحت تأثير التيارات الفنية العالمية في بداية القرن العشرين، ولعبت اليقظة العربية الحديثة دورا كبيرا في تطويرها، هذه اليقظة التي دفعت العرب إلى الأخذ بكل معالم الحضارة الغربية الحديثة، فأصبحت الحركة مرآة الواقع الحقيقية ... تنعكس عليها التفاعلات العميقة الجذور التي وضعت العرب أمام خيارات عديدة بين التبعية للوافد من الثقافة والفكر، والأصيل الذي تتجدد عناصره، نتيجة لاحيائه وبعثه من جديد.

وخضعت في تطورها إلى عملية معقدة، يمتزج الوافد والأصيل في مرحلة وعند كل فنان حتى تتلاءم الاضافات مع الظروف الموضوعية للواقع، التي تتطلب الأخذ بأشياء، وترك أخرى، وتجديد وبعث المفاهيم، ليرتبط هذا وذاك، مع الواقع الاجتماعي حتى تستقر التجربة وتأخذ أبعادها كاملة.

واذا أضفنا إلى ذلك، رغبة الفنان التشكيلي المعاصر في سورية للتعبير عن نفسه، ضمن شخصية فنية، لها استقلالها عن التبعية التامة للتيارات والاتجاهات وتفرده في بحثه، عما هو خاص به، وما يحمل طابعا فرديا، نستطيع القول بأن العوامل الذاتية قد لعبت دورا هاما، لاسهامها في تكوين شخصيات فنية، لها حضورها الخاص ضمن التيارات الفنية والاتجاهات المعاصرة.

لهذا خضعت الحركة الفنية إلى جدلية معينة في تطورها، إذا يأخذ بالاتجاهات الوافدة، ويفاعلها مع الواقع، ويقدم الاضافات الضرورية، ليتوصل إلى تركيب جديد يتفاعل مع المكونات المختلفة، والاضافات الجديدة التي تهيىء المناخات الخارجية لها فرصة اثبات الوجود.

لذا لا نستطيع اعتبار هذه الحركة مجرد صدى للتيارات العالمية، رغم تأثرها بها ولا يمكننا القول بأن كل انتاج فني هو وليد ظروف محلية محضة، أو مؤثرات داخلية، أو ابداع فردي، أو خاص، ذلك لأن الوافد يحتاج إلى المناخ الملائم كي ينبت، والظروف المرحلية ترحب بوافد، وتستعصي على آخر، ولا يمكن للواقع ــ أي واقع ــ أن يرحب بكل الأشكال الفنية، ما لم تتوافق معه، بشكل أو آخر، لهذا يبدو (الواقع) على أنه المحك الأساسي لصدق أي تيار فني، ومدى ملاءمته واستمراره في الساحة، أو غيابه، وهكذا تبرز التيارات الفنية، تتطور تبعا للأحداث المتلاحقة في الواقع، والتي لا يمكن تجاهلها.

وهكذا، أصبحت الحركة الفنية، الوجه المعبر عن الحياة، وعن كل الأحداث والاشكالات تتبدل المعالم فيه، تحت تأثيرها، وتبرز الأخاديد عليه تبعا للتفاعلات العميقة في الواقع، وهي تقدم تطلعات الناس وآمالهم، تعكس خيبات أملهم، ومشاعرهم الناقدة والمتطلعة للتغيير، وتروي قلقهم الانساني، الذي يبرز في كثير من الأحيان وفي مختلف الظروف.

انها نتيجة لوعي العرب لذاتهم، الذي أسهم التحدي الخارجي في إبرازه، وهي ابنة مراحل النهضة الحديثة، وتكوين الشخصيات الحضارية الجديدة، وقد اكتملت، وأصبحت واثقة من نفسها، وقادرة على التعبير عن صبوة العرب إلى التقدم والتحرر، وهي تبحث عن أصالتها، لأنها تحتاج إلى الجذور كي تقف بوجه كل التحديات المصيرية، تسعى إلى بناء ذاتها، وتكوين شخصية لها حضورها، واستمرارية هذا الحضور، لتؤكد على هويتها المستقلة في عالم اليوم.

ولقد مرت بمراحل، وخضعت لظروف مختلفة، تتوافق مع الواقع السياسي والاجتماعي للوطن العربي، حتى استطاعت تقديم النماذج المعبرة عن كل مرحلة من المراحل، ويتكامل البحث الفني في كل مرحلة، ويزداد التعبير الفني أصالة، ثم يتطور ـــ تارة ـــ تحت تأثير التجارب الوافدة، والأشكال الفنية الحديثة، وأخرى تحت تأثير التراث المحلي والذي تملكه سورية والذي أمدّ الفنان بالأشكال الفنية، والصيغ التي أعطته الأصالة والتميز، والتي ساعدته على الوصول إلى تركيب فني يجمع الأشكال والعناصر الفنية، والرموز المختلفة، والتي أبدع الفنان في إعادة تشكيلها.

ولعبت الظروف المحلية دورا كبيرا، لأنها أعطت الفنان المتغيرات، وشجعته على الابداع وعلى البحث، والتنقيب عن الأشكال الفنية الملائمة له، والتي ساعدته على الاضافة وعلى تحقيق هويته، وقد تحددت الاتجاهات الفنية في كل مرحلة من المراحل، تبعا لهذه المتغيرات، وما قدمه الفنانون من لغة فنية لها مصادرها، وجذورها في الواقع وتطلعاتها إلى تقديم ما هو أصيل ومعبر.

وقدم الفنان رؤيته، التي أصبحت تمثل احدى الحلول للمشكلات الفنية المرحلية، وذلك عبر التفاعل بين الوافد والموجود والمبتكر، وهذه الرؤية هي ثمرة جهده وابداعه، وفهمه للواقع، وتفاعله مع أرض هي مستودع حضاري كبيرة. غني بأشكاله وقدراته لما يختص في أعماقها، من ثقافة عريقة، وفن متنوع غني بأشكاله، والتي نراها في كل موقع، كل بلد. وما تركه الأجداد لنا من تراث عربي ـــ اسلامي وآثار وأوابد تاريخية، ومفاهيم فنية، مازالت حية تعيش بين ظهرانينا، ونتفاعل معها كل يوم.

وهكذا تجددت الاتجاهات الفنية السائدة، في كل مرحلة تبعا للظروف الخارجية التاريخية، التي طرحت حاجات معينة، عبرت عنها الأشكال الفنية، الملائمة التي اكتشفها الفنان، ووضعها في لوحته، وعبر بها عن ابداعه الشخصي. وتجددت الأشكال في كل مرحلة، تبعا للمتغيرات في الساحة مرحليًا، وتبعا لما قدمه الفنانون من ابداع لتقديم هذه التبدلات.

لهذا لا يمكن دراسة تطور الحركة الفنية، ما لم نفهم دور الظروف المرحلية في تحديد الأشكال السائدة. والحاجات المختلفة التي نشأت في كل مرحلة، والتي عبرت الأشكال عنها، ووفق الصياغة التي قدمها كل فنان، وحددت دوره. وانتماءه

إلى تيار فني دون آخر، وهكذا عبرت التيارات الفنية في كل مرحلة، عن الصياغات الفنية الملائمة للحاجات، التي فرضتها ظروف التطور في المرحلة، والتي تفاعل الفنان معها وحددت الاطار العام للتجربة، والتي أبدع من خلال مسلماتها.

هكذا نستطيع القول بأن تطور الأشكال الفنية، وتشكل التيارات، قد ارتبط ارتباطا وثيقا بالأحداث السياسية، وتفاعل معها، وهكذا تحددت المراحل الفنية تبعا للظروف المرحلية التي حددتها العوامل التاريخية، وتبعا للعوامل الذاتية التي ترجع إلى رؤية الفنان ونظرته، وكذلك عوامل المكان الذي قدم للفنان، الأرض التي تفاعل معها وما فيها من شروط مناخية، والمخزون في الأرض من تراث متنوع الأشكال والدلالات وله في كل مرحلة حضوره المؤثر، ولا ننسى الانسان الذي يعيش وله مشكلاته المختلفة والتي لا يمكن تجاهلها، سواء على مستوى الأشكال أو تبديل المعالم.

ولهذا لا بدّ من دراسة كل هذه العوامل، وفهم دورها في كل مرحلة من المراحل التي مرت بها الحركة الفنية، وكذلك العوامل الخارجية التي أصبحت تمثل التأثيرات الوافدة والتي أعطت الفنان وسائل التعبير الفني المختلفة، التي لها طابعها العالمي، والتقنيات المختلفة، والتي وفرت له أن يكون معاصرا في تعبيره الفني، ويملك القدرة على أن يقول ما يريد.

ونستطيع تحديد المراحل الفنية التي مرت على الحركة الفنية في سورية وفق ما يلي :

١ ــ المرحلة التقليدية : التي مثلت البداية والتكوين في مرحلة رواد الفن التشكيلي وهي تمثل الجيل الأول.

٢ ــ المرحلة الحديثة : التي عبرت عن الأشكال التمرد على ما هو تقليدي، والتي تأثرت بالحداثة الفنية بأشكالها المتنوعة والتي تمثل الجيل الثاني.

٣ ــ المرحلة المعاصرة : التي استقرت الحركة فيها على أشكال فنية خاصة بكل فنان والتي حققت شكلا من الاستقرار، والنضج، بعد فترات البحث والمراجعة، وهي تمثل الجيل الثالث.

ولكن علينا أن نبدأ الحديث عن سورية كتاريخ وحضارة. قبل ذلك، حتى تكون البداية في الحديث عن المكان، والذي ترعرعت الحركة الفنية فيه وما يحويه من تراث حضاري.

سورية ... تاريخ وحضارة

لا بدّ لنا قبل دراسة الفنون التشكيلية المعاصرة في سورية، والمراحل المختلفة التي مرت عليها منذ البداية وحتى اليوم، والأشكال الفنية المولدة التي قدمها الفنانون التشكيليون، من أن نلقي نظرة على هذا المكان، الذي نشأ فيه الفن التشكيلي، وذلك لأن الفنان يتفاعل مع المكان، الذي يعيش فيه، وما يملكه من عناصر روحية ومادية، ويسعى الى التعبير عن الانسان الموجود في مكان، ومع الأرض المحيطة به، والطبيعة، وتضاريس الأرض، والموقع الجغرافي، وهناك التراث الحضاري للأمة، الموجود الآن، أو الذي كان مخزونا، وعلينا إعادة اكتشافه، وذلك لأن الحركة الفنية في سورية قد ارتبطت بالواقع الراهن المرحلي، وعبرت عن هذا الواقع التعبير التام، وتواصلت مع ما في هذا الواقع من عناصر مادية، أخذها الفنان ليستفيد منها في تحقيق عمله الفني، والتزم بالقضايا القومية، والانسانية السائدة، وأحس بحاجته إلى العناصر الموروثة، التي أصبحت تمثل الذاكرة له، وهي التي تعطي للفن دوره المميز، واستمراريته حتى يمكن الفنان من تأليف لوحته على أساس من هذه العناصر المجمعة، ويقدم الأشكال المعاصرة من الفن التي أصبح لها استقلالها، وحضورها الفاعل على الساحة، وفيها اختيارات الفنان لأشكاله من الماضي أو الحاضر، من الوافد أو الموجود، حتى توصل الفنان إلى أن يكون شاهدا على العصر، وهذه الشهادة أسهم الجميع فيها، وأصبحت المعبرة عن المرحلة التي نعيشها الآن.

والآن لنتساءل عن المكان الذي تفاعل معه الفنان التشكيلي المعاصر، وما يملكه من مقومات، والانسان الذي يعيش على هذه الأرض والتراث الذي ورثناه، وأصبح المصدر الرئيسي الثالث، والنبع السخي الذي يعطينا التميز والأصالة.

تقع سورية في أقصى الشمال الشرقي من الوطن العربي، وعلى الطرق الدولية التي تصلها بأوروبا عن طريق تركية، وفي نفس الوقت، لها صلاتها مع الجزيرة العربية، التي لم تنقطع منذ البداية، ومع آسيا عن طريق الحرير، وافريقيا عن طريق البر والبحر، وخصوصا مع مصر، وصلاتها المستمرة مع الحضارات القديمة في بلاد ما بين النهرين، بل ان جزءا هاما من الجزيرة العليا موجود ضمن أراضيها، ولها صلاتها مع فارس والهند والصين، لأن موقعها

على الطريق الرئيسية الموصلة بين الشرق والغرب، قد جعل أرضها مكانا للتفاعل بين الشمال والجنوب، والشرق والغرب، والذي نحس بتواجده في كل الحضارات السابقة عندنا، والتي ولدت شكلا مختلفا من التراكم الحضاري، الذي يندر أن ترى مثله في أي بلد من البلدان، والتي تثبت الحفريات الأثرية الآن، أن سورية بلد عريق في حضاراته، التي ترجع إلى العصور الحجرية القديمة، وأنه يملك الاستمرارية، يتداخل مع كل الحضارات التي سادت، منذ البداية التي ترجع إلى ما قبل مائة ألف سنة، والذي اكتشف في قرية عفرين في شمالي سورية، ونحن نكتشف كل يوم ما يلقي الضوء على هذا المكان، وعلى أهميته الحضارية، وذلك لأنه على الصلة منذ القديم، بحضارة وادي النيل، وما بين النهرين، وعلى الطريق الدولي الذي يتشعب في سورية، وقد تفاعلت الحضارات على هذه الأرض، لتوليد الأشكال الفنية التي تملك الخصوصية، والتي نراها في العمائر والبيوت، والأوابد الأثرية والتاريخية، والمدن العريقة التي لا نعرف تاريخ نشأتها، لكنها موجودة مثل دمشق وحلب وحمص وحماه ومستمرة في الحياة حتى الآن، وكل مدينة هي أكثر من مدينة، ونستطيع أن نكتشف هذا التراكم الحضاري، اذا تجولنا فيها، أو حفرنا لنسبر تاريخها، وهذه الظاهرة التي نسميها التداخل الحضاري، والذي نعيشه اذا تجولنا، وقد أثار هذا الجانب الحضاري، اهتمام الباحثين والعلماء في الآثار وعلم الانسان، لأنهم وجدوا فيه نموذجا خاصا، لا نراه إلا هنا، فالفنون تتداخل عبر كل أثر حضاري، أو مكان هام، وعلينا أن نكتشف كيف تداخلت الأشكال الفنية حتى وصلت إلى ما هي عليه الآن، وهكذا اكتشف الفنانون التشكيليون غنى الموروث الحضاري، المادي، والروحي، وأتاح لهم تنوعه أن يأخذوا ما يشاؤون.

كما نلاحظ أن سورية، تملك المقومات الرئيسية لنشوء الحضارة فيها، منذ القديم، وخصوصا على أحواض الأنهار، التي ولدت الحضارات الزراعية القديمة، والتي تتشابه مع وادي النيل، وما بين النهرين فقد تهيأت الشروط على ضفاف العاصي وبردى والفرات والخابور، لنشوء أقدم الحضارات الزراعية، وبداية الاستيطان والانتقال إلى الزراعة، وبداية تشكل المدن وبداية المدنية.

وفي نفس الوقت، تملك سورية تنوعا في تضاريس الأرض، الذي أعطاها الميزات الخاصة، فهي تجاور البحر الأبيض المتوسط وعلى شاطئه الشمالي الشرقي، حيث نجد أقدم الموانىء البحرية في أوغاريت، وعمريت، وأرواد، وطرطوس وجبلة، وقد لعبت هذه الموانيء دورا تجاريا هاما في الاتصال مع العالم، وعلى هذا الساحل الصغير نسبيا امتدت كل هذه الموانيء، وتم التبادل التجاري، الذي مكّن الساحل من أن يتواصل مع الحضارات القديمة، ومع أوروبا وافريقيا، وفي أوغاريت ولدت أول أبجدية في التاريخ، وأسهمت في توطيد التبادل والتفاهم الحضاري. والفني بين الساحل والعالم، الذي سهل الاتصال والتفاعل الفكري، وتبادل المنتجات المختلفة، وتصدير الموجود، فكانت بداية التجارة العالمية التي سهلت انتقال الفن، وانتشار وتفاعله مع الآخرين.

ونلاحظ وجود سلاسل الجبال الموازية للساحل، والتي تحفل بالقلاع التاريخية الهامة، مثل صلاح الدين الأيوبي، والحصن، والمرقب، وغيرها، وقد أنشئت للحماية، وقد أنشئت الطرق التي توصل بينها وبين الساحل، ونلاحظ كثرة القلاع التي تدل على أن المنطقة كانت استراتيجية، ولهذا كثر الغزاة والطامعون في السيطرة على طرق التجارة.

ولا ننسى الصحراء، صحراء بلاد الشام التي تتصل بالجزيرة العربية، وتمتد قريبة من المدن وتعطي الصورة عن التنوع الجغرافي بين الساحل، والجبل، والسهل، والصحراء، واللوحات التي كانت بداية الاستيطان للانسان، وهنا نلاحظ التنوع في الألوان التي يشاهدها الانسان، ويلاحظها الفنان، ويتأثر بها، الصحراء التي تقدم له الأصفر المحمر، والسهول بلون أشجارها الأخضر والأصفر والذي يتبدل، والجبال بتنوع صخورها، وأشجارها، وهناك الجبال الكلسية والبركانية، والأرض الممتدة إلى الأفق اللامتناهي، بدون خطوط والتنوع بين خط منكسر لجبل، أو منحن لهضبة، أو الامتداد الأفقي للبحر الهادي الأزرق، والمخضر أحيانا، أو الهائج، وقد تنوعت الألبسة أيضا، مع هذا التنوع بين الساحل، والصحراء، والجبل، والسهل، كما تنوعت أنماط الحياة التي نراها في الصحراء، في الخيام، والواحات، إلى المدن الزراعية والصناعية، إلى المدن التجارية سواء كانت داخلية، أو على الساحل، وهكذا يؤكد على الغنى في المشاهد، التي كانت دوما مصادر وحي للفنان، واستلهام له حين يرسم، وحوله هذه العناصر.

وحين نطلع على الحضارات القديمة التي وجدت في سورية، في أورغاريت على الساحل، وايبلا قرب أدلب، وماري على الفرات، وغيرها من أمثال تدمر في قلب البادية، وبصرى التي كانت من أوائل المدن التي ازدهرت من الهجرات العربية، وتدلنا على تداخل الحضارة وتفاعلها، وعلى توالي الحضارات، والأشكال الفنية المأخوذة من عدة مصادر، والتي انصهرت في بوتقة واحدة، في كل مرحلة، والتي أضاف إليها الفنان التشكيلي ما يتلاءم مع المكان، ومع حياته وعبادته، والتي أعطت الأرض المفتوحة على الحضارات الأخرى، لكنها الأرض التي يتفاعل الفنان مع شروط المكان والتقاليد، والعبادة، ويتوصل إلى الأشكال المقبولة له، والتي تنسجم مع أفكاره الروحية، ومتطلبات الحياة المادية، وكذلك يفعل الفنان التشكيلي الآن، الذي يستفيد من كل الأشياء، ويضيف إليها الرؤية الشخصية، التي تدل على أصالة التعبير وجدته.

نستطيع أن نرى كيف استفاد من كل التراث الفني، الذي وفرته الحضارات القديمة، والأشكال الفنية التقليدية والحديثة، لكن الشيء الهام هو أن الفنان التشكيلي، يعيش في بلد عربي في انتمائه، وتشكل الهوية العربية المنطلق والأساسي، وكذلك يعيش في كل مرحلة من المشكلات العربية الموحدة، والمصير المشترك العربي، نتيجة للتحديات الحضارية، التي تواجه الأمة العربية، ويعيش الفنان في كل بلد عربي، ويتكلم لغة عربية ويحس بالانتماء إلى هذه الأمة، وإلى الحضارة العربية المتواجدة في كل مدينة وقرية، وفي كل بيت وشارع، وعلينا أن نوضح أن الحضارة العربية، قد طبعت بطابعها كل ما هو موجود، أبقت كل أثر قديم وأضافت إليه، وهناك التفاعلات الحضارية السابقة، وعملية الإضافة التي تجلت في التشكيل الفني، أو في خلق نسيج معماري عربي خاص، له أشكاله المتعددة، التي نراها في كل الأشياء التي نستخدمها، فالفن العربي الاسلامي له قدرته على التكيف مع البيوت التي نسكنها، والمساجد التي نبني، وكذلك الأحياء القديمة، والأدوات التي نستخدمها، وقد اتجه الفنان التشكيلي إلى خلق علاقة تناغم نراها في الخطوط، والزخارف، وفي العمارة والبيت، والتي تؤدي بنا إلى تشكيل خطي متحرك لامتناه، يوصلنا من الظاهر إلى

الباطن، من الحسي إل المطلق الذي يوجد إليه، وعلينا أن نرى هذه الحركة في السقوف، والبحرات والخطوط العربية، وأقواس الجامع المتحركة، والتي أعطت للفن وحدة، رغم التباين في المواد، والمكان والموقع، ونحس بالرغبة في الإضافة إلى ما هو موجود ما يحركه، ويعطيه احساسا خاصا كلما دخلنا إلى البيت، وتجولنا في الأزقة والحارات، كما نراه على الثياب والأدوات الاستعمالية، وكل الأشياء التي تقودنا إلى المطلق. الموجِد للأشياء، لأن كل جمال يردّ إليه، وعلينا أن نكتشف خلف هذا الجمال الظاهر ما هو عميق مؤثر.

ولقد اسهمت الكتابات، والزخارف التي تجمل، والتي انتشرت في طبع المدن بطابعها الخاص، وعلينا أن نؤكد هنا على أهمية الخط العربي، وتنوع أشكاله في العمارات، والبيوت، والمساجد، والتي تحمل الآيات القرآنية والأحاديث الشريفة، والكلمات المأثورة شعرا أو نثرا، ثم انتقلت هذه الكتابات إلى البيوت على شكل لوحات فنية، وأسهمت في تجميل المباني، ولها قدرتها على الحض على القيم الاخلاقية والدينية.

وقد قام بتنفيذ هذه الكلمات واعدادها وكتابتها، جملة من الخطاطين الشهيرين، الذين فتحوا محترفات يقصدها الناس، وهي مراكز التعليم للحرفة، والتدريب على هذا الفن، الذي لعب دورا كبيرا ومازال، ونستطيع أن نذكر الخطاط الشهير رسا الذي عاش في نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، وقد كلف بإعادة كتابة الآيات القرآنية، التي كانت موجودة في الجامع الأموي بدمشق، بعد الحريق الذي شب فيه، ومازالت الآيات تملأ الجامع بخطه، ولعل أهمها « كلما دخل عليها زكريا المحراب ».

وهناك عدد آخر من الخطاطين الذين أتوا بعده، ولعل أهمهم محمود الشريف وبدوي الديراني وحلمي حباب وقد تابعهم تلامذتهم، وقد أسهموا في تطوير الخط ونشره في كل بيت، وهناك الخطوط المكتوبة لأسماء المحلات التجارية، وغير ذلك من الأمور التي أكدت على الخط العربي الموجود، والمتوارث والذي أبدعه الخطاطون الذين تفننوا في الكتابة، وفي توزيع الكلمات في الفراغ وبين الزخارف، ولا ننسى أن للخط العربي جانبا هاما غرافيكيا، بالاضافة إلى القيم التشكيلية في العمارة والكتب، واللوحات المستقلة، ولهذا كان للخط العربي دوره الهام، في التأثير على الفن التشكيلي، وفي جعله أحد المصادر الرئيسية الذي استفاد الفنانون منه.

وهكذا تكونت الصورة الفنية المتكاملة للحركة الفنية، التي حاولت أن ترصد كل هذه الأمور، وتحاول معالجتها بابداع لتؤكد على الأصالة في العمل الفني، وفي الانتماء إلى هذا البلد، وما فيه من حضارات قديمة، وتشكيلات فنية، وأفكار متوارثة، وعمائر، وبيوت، وحارات قديمة، تجمعت كلها، وأخذت تعطي الفنان الزخم الفني الذي يحتاجه لكي يبدع.

الفصل الأول

رواد الفن التشكيلي

المرحلة التقليدية

« لقد رسم الفنانون الرواد المناظر والوجوه والطبيعة الصامتة ولجأوا إلى الصياغة التسجيلية وإلى الواقعية أو الرومانسية ... وعبروا عن الأذواق السائدة في تلك الفترة ».

أ) فترة الحكم العثماني ١٩٠٠-١٩١٨

في بداية القرن العشرين، في بداية النهاية للحكم العثماني للمنطقة العربية، ظهرت أولى المحاولات الفنية التي نفذها الفنانون التشكيليون بالطريقة الغربية التقليدية، البعيدة عن الفنون المتوارثة، وعن الصياغات القديمة التي عرفتها سورية منذ أقدم العصور، وهي البعيدة عن التجارب الفنية التقليدية، المنتشرة إبان تلك الفترة من الحكم العثماني.

فقد اتجه الفنان التشكيلي إلى الفن الأوروبي يأخذ منه، وإلى التقنيات الأوروبية يستفيد منها، وقدم لنا المفهوم الغربي التشكيلي، الذي مثلته لوحة الحامل أو **اللوحة النافذة** التي أصبحت توضع ضمن إطار خشبي أو في معرض فني، وخضع الفن لتبدل كبير في المفاهيم والمهمات تبعا للصيغ الوافدة، وللقيم الجديدة التي قدمتها هذه الصيغ له.

وظهر الفنانون الرواد الذين نالوا شرف وضع الأسس لهذه البداية للفن التشكيلي، وقدموا المنعطف الهام، الذي أدخل الحركة الفنية في مرحلة جديدة، تحمل الرغبة في محاكاة الفن الغربي وتقليده فيما ذهب إليه، وعبرت هذه الرغبة عن المرحلة، إذا بدأت اليقظة العربية بالتفتح، ودفعت العرب إلى التأثر بالغرب في كل شيء، واعتبار النماذج الغربية هي المثل الأعلى في بناء الحياة الجديدة، ومهدت هذه الظواهر لولادة فن تشكيلي، بمفهوم جديد كمظهر أساسي من مظاهر التأثر بالحضارة الأوروبية في كل مجالات الحياة، ومحاولة إعادة النظر في كل المفاهيم السائدة على ضوء هذا التأثر.

وشهدت المرحلة، نمو الأفكار القومية، وانتشارها في الوطن العربي، ورافقتها حركة تمرد واسعة، على الحكم العثماني، وبحث عن الأسس الجديدة التي تبنى عليها الحياة العربية كلها، وبحث عن الأشكال الفنية التي تساعد على تكوين فن جديد مخالف لما هو تقليدي متوارث، يكون بداية النهضة العربية الحديثة.

ومثلت هذه الحركة المتمردة على الفن التقليدي المتوارث عبر مئات السنين ثورة على الأشكال الفنية التقليدية، تماثل الثورة التي حدثت في عصر النهضة الأوروبي حين تمرد على الصياغات التقليدية في العصور الوسطى، ووضعوا الأسس الجديدة للفن بعيدة عن الأساليب المنتشرة في تلك المرحلة، معبرة عن المتغيرات التي مرت على المجتمع العربي سواء من النواحي الاقتصادية أو السياسية.

واستطاع الفنانون الرواد التعبير عن هذا التحول الكبير الذي شهدته المرحلة وما تحمله من مخاض، حين قدموا النتاج الفني الجديد، الذي تبنى المفاهيم الأوروبية في المحاكاة والتشخيص، واستخدموا التقنيات الفنية الغربية، والمواد الفنية، والأساليب الفنية الوافدة، التي كانت تقليدية في البداية، وفق المفاهيم الغربية للفن، والتي تطورت فيما بعد لتشمل كل الأساليب الفنية المعروفة عالميا.

وعكست هذه المتغيرات العميقة التي طرأت على الفن التشكيلي، الظروف الجديدة التي كان الوطن يمر بها، وقدمت اللغة الفنية التي سعت لتتلاءم معها، وعبرت عن الرغبة في البحث عن المفاهيم البديلة، التي ستحل محل ما هو سائد، ومنتشر على نطاق واسع.

ولهذا لقيت التجارب الفنية الوافدة الترحيب، ووجدت الأرض الخصبة التي تنمو فيها وتفاعلت مع الظروف التي كان الوطن العربي يعيشها في تلك المرحلة.

وبرز دور الفنان التشكيلي في التعبير عن المتغيرات في الواقع العربي، وما يتطلبه من فن يعبر عن الحاجات المختلفة، وذلك حين عرف الفنان أن عليه أن يأخذ من الوافد ما يتلاءم معه، ما تتطلبه المرحلة من فن تشكيلي وتبلورت الشخصيات الفنية المختلفة التي عبرت عن المرحلة، قدمت رؤيتها الفنية الملائمة لها.

لقد رسم الفنانون الرواد المناظر، والوجوه، والطبيعة الصامتة، ولجأوا إلى الصياغة التسجيلية، وإلى الواقعية أو الرومانسية أحيانا، وعبروا عن الأذواق السائدة في تلك الفترة، عبر التقنيات الجديدة المتاحة لهم، واستعانوا بالأشكال الفنية الملائمة التي ساعدتهم على تنفيذ هذه الموضوعات، وعلى ربط فنهم بالواقع.

وعبروا عن الشروط الجديدة للمرحلة التي أفرزها الواقع العربي، وذلك حين رسموا الوجوه والمناظر الطبيعية التي تتلاءم مع أذواق المشاهدين، والحكام المحليين والولاة الذين تأثروا بالفن الأوروبي التقليدي، وبدأت العناية تتوجه إلى اللون لإعطائه أهمية لا تقل عن الموضوع، وبدأوا يقدمون اللوحات التي تتوافق مع أذواق المشاهدين الذين بدأوا في تقليدها.

وقد خضعت العمارة المحلية لتطورات هامة، ساعدتهم على تحقيق أهدافهم وذلك حين بدأت بالتخلي عن التزيينات الخشبية، المحفورة والمصدفة، والتي سادت زمنا طويلا، والتي تركت جدارا فارغا، ولا بدّ من إملائه بعمل فني يمكن تعليقه على الجدار، فظهرت اللوحات القابلة للتعليق على الجدار، والتي كتبها الخطاطون المعروفين، وكانت تضم الحكم والأمثال والعبارات الدينية القرآنية، والأشعار العربية الشهيرة، ومثلت هذه اللوحات الخطية مرحلة انتقالية مهدت الطريق أمام اللوحات الزيتية التي وجدت نفسها قادرة على الحلول محلها على الجدار

لتوضع ضمن إطار خشبي، أو تعلق على فراغ جدار تركته الزخارف التقليدية.

ولقد انتشرت اللوحات الفنية، بعد ذلك، وازدادت الحاجة للفنان لكي يرسمها وإلى المحترف الفني الذي ترسم فيه، والذي أصبح يضم الفنان وطالب الفن، وفق الأسس التقليدية الأوروبية للمحترفات والمراسم، وعبرت عن النهضة الجديدة التي وجدت الأسس والظروف الملائمة لها لتأخذ دورها، الذي مهدت له التغييرات السياسية والاجتماعية.

ب) فترة الانتداب الفرنسي ١٩٢٠-١٩٤٦

لقد تبدلت الحركة الفنية في سورية في زمن الانتداب الفرنسي، تبعا للظروف التي طرأت على الحياة في ظله، وبرزت المتغيرات على الساحة الفنية، تبعا للحاجات الجديدة التي ولدها، وتبلورت المفاهيم الفنية، ذات الأهداف الجديدة، والمختلفة عن الفترة العثمانية السابقة، وما أفرزته من موضوعات وأساليب.

اذ توسعت التجارب الفنية، وطرأت التبدلات على المواضيع، والأشكال الفنية تبعا للوافد من المفاهيم وما حملته من أشكال، وأساليب، تفاعلت مع الواقع المحلي، وما يحتاج إليه من أشكال، وما يطمح إليه من استقلال، عبرت عنه ردود الفعل على الوافد وما فيه.

وهكذا تفاعلت تجارب الرواد مع الفترة الجديدة، معبرة عن أهدافها، ومحققة لما تتطلبه من فن وبحيث أصبحت تمثل مرحلة التكوين الأولى الأساسية للحركة الفنية، وفيها تبلورت كل المفاهيم الأساسية لهذه الحركة، وتوضحت معالمها، وأهم المؤثرات التي طرأت عليها، في مرحلة النشوء، وظل تأثيرها عميقا على جميع التجارب الفنية اللاحقة لها، أيام الاستقلال، والتي تمثل فترة النضج لتجربة الرواد، ولقد تأثر بها كل فنان تشكيلي بشكل أو بآخر، فمن ظهر في الفترة العثمانية خضع لتأثيرها وتلاءم مع شروطها، وما تتطلبه من موضوعات فنية، وقد عبر عنها كل من ظهر فيها بكل دقة وتأثر بها من أتى بعدها، ولهذا لا نرى فنانا من الرواد لم يتفاعل معها سلبا أو ايجابا.

لقد توسعت الحركة الفنية، نتيجة الحاجة إلى مدرسين للتربية الفنية من المختصين أو الهواة، والذي سعت الدولة لتغطيته عن طريق دور لتأهيل المعلمين، وعن طريق الفنانين الفرنسيين الذين جاءوا لتعليم الفن، ولقد برزت أسماء بعض الموهوبين الذين أوفدوا للدراسة، وهكذا توطدت الحركة الفنية وأخذت أبعادها، بالاعتماد عليهم وعلى انتاجهم الفني، الذي بدأ يأخذ أهمية كبيرة.

وازدادت النشاطات الفنية في المدارس الثانوية وخارجها، وبدأ الفنانون يتعرفون على التجارب الفنية العالمية التي حملها الفرنسيون معهم، أو التي شاهدها الفنانون عند سفرهم للدراسة في البلدان الأوروبية، أو عن طريق المعارض التي بدأت تفد إلى سورية.

وأحدث هذا الاحتكاك بالفن العالمي، تأثيرا كبيرا على الموضوعات التي عالجتها الفنانون، وعلى الأشكال الفنية التي لجأوا إليها، وتبلورت التيارات الفنية وأهمها الانطباعية، التي ظهرت نتيجة الاحتكاك المباشر مع الفن الفرنسي من جهة، ومع الطبيعة الجميلة، من جهة أخرى، وخضعت الواقعية الى تغييرات هامة، حين بدأت

ترصد الواقع وتتأثر بشروطه، أو حين عادت إلى التاريخ العربي القديم، تحيي أمجاده وأسهمت هذه العملية في ظهور التجارب الكلاسيكية، التي تعالج الموضوعات التاريخية، وعبرت هذه المدرسة عن الصيغة الفنية الهامة، التي فرزت المرحلة وما تتطلبه من موضوعات.

وهكذا تبلورت الاتجاهات الفنية السائدة ضمن اتجاهين أساسيين، عبّر كل واحد منهما عن ظرف معين، له أهميته في الواقع، وبرز الصراع بينهما بشكل واضح، اذ ساعدت الانطباعية الفنان على الاهتمام باللون وإعطائه الأولوية في التعبير الفني، وعلى التوجه إلى الطبيعة للرسم فيها بعيدا عن المرسم، فاختفت الموضوعات الخيالية ذات الطابع الرومانسي وحلت محلها المشاهد الطبيعية المحلية المرسومة من الواقع، والتي عبرت عن رؤية جديدة لهذا المشهد، وغرفت الانطباعية من سحر الطبيعة وجمالها، وعكست الضوء والشمس المحلية، وقدمت المفهوم التجريبي للفن.

أما الكلاسيكية فقد اتجهت إلى الموضوعات التاريخية، وكانت ثمرة من ثمار التطور الذي تم في هذه المرحلة، والذي جعل الرواد التسجيليين الأوائل، يتجهون إلى رسم الموضوعات تحت تأثير الحركات الوطنية، التي تقاوم الانتداب الفرنسي والتي دعت إلى التمسك بالتاريخ العربي، والبطولات العربية والتي قدمت المعارك العربية الكبرى مثل حطين والقادسية واليرموك وفتح الاندلس وذات السواري كما قدمت بعض الشخصيات العربية الهامة، مثل صلاح الدين الأيوبي وخالد بن الوليد وطارق بن زياد وخولة بنت الأزور، وهكذا تفاعل الفن التشكيلي، مع الشرطين الأساسيين للمرحلة، ومع الأهداف الأساسية لها، وقدم لنا جمال الطبيعة والوطن والحياة اليومية من جهة والأمجاد التاريخية من جهة أخرى ووجد في الفن الفرنسي ما يساعده على تحقيق هذين الهدفين الهامين.

وكان على الفنان أن يبذل كل جهده وطاقاته حتى يؤمن لنفسه مكان العمل، ويتعاون مع الفنانين الآخرين لاقامة المعارض الجماعية، التي نظمت في المدارس والأندية والروابط الأدبية والاجتماعية، ويسعى إلى تأسيس الروابط الفنية، التي قدمت الصيغة الأولى لتجميع الفنانين مع بعضهم، والمحاولة البدائية الأولى لتنظيم الحركة الفنية وتقديم الفن للجمهور من جهة أخرى.

ففي عام ١٩٤٠ تجمع عدد من الفنانين في أحد الأندية الفنية، دار الموسيقى العربية، وبدأوا يعملون على تأسيس أول رابطة فنية لهم، انبثق عنها معرض جماعي في العام ١٩٤٠، أقيم في كلية الحقوق بدمشق، وفي عام ١٩٤٤ نظم معرض ثان في معهد الحرية اللاييك، وعبر هذا المعرض عن الحركة الفنية في زمن الانتداب تمام التعبير، لأنه المعرض الجماعي الأول الذي تجمع فيه العدد الأكبر من الفنانين الهامين، الهواة والدارسين، وعرض بعض الفنانين الفرنسيين المتواجدين في سورية في هذا المعرض، وكان يختلف عن المعارض السابقة للمستوى الفني الجيد الذي حققته الحركة الفنية في هذه الفترة.

ولقد تولى الفنانون بأنفسهم إدارة الأندية والروابط، وبالتعاون مع الكتّاب والمثقفين المهتمين ونظمت المعارض الفردية والجماعية وعملت الأندية الفكرية على تهيئة اللقاءات بين الفنانين وكانت الطريق شاقة وصعبة عليهم، وذلك يرجع إلى أن الرواد كانوا يمهدون الطريق ويسعون

لايجاد المتذوق للفن، وقوبلوا بالهجوم أحيانا، والعداء أحيانا فيما بعد وأخذت أبعادها في مرحلة الاستقلال.

ج) فترة الاستقلال الأولى ١٩٤٦-١٩٥٦

لقد خضعت الحركة الفنية لتبدلات هامة بعد الجلاء على المستويين التنظيمي والفني وأخذت تجربة الرواد كل أبعادها بعد رحيل المستعمر الفرنسي، وأصبح الوليد أيام العثمانيين شابا زمن الجلاء، بعد أن كان يافعا في الفترة السابقة، وعكست الحركة الفنية الظروف الجديدة التي مرت على سورية في هذه المرحلة الهامة.

ومن الواضح أن المتغيرات الجديدة التي شهدها تاريخ الاستقلال قد قدم بعض الموضوعات، التي تحتاج إلى أساليب فنية شخصية مميزة لكل منهم، وأعطت أفضل الأشكال الفنية التي قدمتها عبر الأساليب التقليدية المتاحة لها.

وشهدت الفترة، أولى المحاولات لتنظيم معرض فني جماعي سنوي للفنانين التشكيليين وأصبح المعرض دوريا، وتولت الدولة رعاية الحركة الفنية، وأعطت للحركة شكلا جديدا من التنظيم لم يكن موجودا وذلك منذ العام ١٩٥٠ وحتى ١٩٥٧.

أما من الزاوية الفنية فقد ازدهرت الانطباعية، وأخذت بزمام المبادرة وقدم الفنانون الانطباعيون الألوان المحلية التي جعلتهم يتأقلمون مع البيئة المحلية، وتوصلوا إلى المفاهيم الجمالية الخاصة، التي مجدت الطبيعة والوطن، وعبرت عن جمال الأشياء المرسومة، وسحر اللون الذي ترسم به هذه الطبيعة.

وغابت اللوحات التاريخية، لتحل محلها لوحات المناظر، والطبيعة، والطبيعة الصامتة ورسوم الأحياء القديمة، ومشاهد الريف، وتبدلت علاقة الفن مع الواقع تبعا لظهور طبقة جديدة من المثقفين والمتذوقين، الذين يفضلون جمال الموضوع المرسوم، وحسن تناسق ألوانه، وتناغمها، ويقدسون الطبيعة ويفضلون المشاهد المحلية المرسومة والتي يعرفونها.

وعبر هؤلاء المتذوقين للفن عن آرائهم بالكتابات، التي ظهرت على يد الكتّاب والأدباء والصحافيين، الذين بدأوا بالأهتمام بالمعارض، وكتبوا انطباعاتهم عنها، وكانت بداية ظهور النقد الفني، الذي أخذ على عاتقه توصيل الفن للناس عبر الكلمة المكتوبة في الصحافة المحلية.

واستطاع الفنانون الانطباعيون الوصول إلى أقصى الشاعرية، والجمالية، وقدموا فن المرحلة، التي تميزت بأنها أصبحت محلية، وربطت نفسها بالواقع من حيث اختيار الموضوع، وحسن تناسق الألوان، وأوجدت المبررات الفكرية لها، على اعتبارها المعبر عن فن يتغنى بجمال الطبيعة والوطن، وذلك بعد الاستقلال، وأعطت التجارب الفنية الهامة التي جعلتها تتبوأ مكانة لائقة.

د) الاتجاهات الفنية التي سادت في مرحلة الرواد وأهم الفنانين

لقد اتجه الفنانون الرواد نحو الأساليب التقليدية، التي أخذوها عن الفن الأوروبي، وعبرت هذه الأساليب عن المرحلة التي ظهروا فيها وارتبطت بظروفها المختلفة، ولم يتجاوزوها إلا نادرا، ورسموا اللوحات ونحتوا التماثيل، التي ارتبطت بالمفاهيم الأساسية التي قدمتها لهم هذه

الأساليب، التي انطلقت من المحاكاة، أي احترام الشكل الانساني، ورسمه دون أي تغيير يذكر، رتقديم الأشكال الانسانية والطبيعية مع المحافظة على خصائصها الفيزيائية، وتقديم العمل الفني وفق الأسس التقليدية له، وهي وحدة الموضوع والزمان والمكان.

ولقد أعطى هذا المفهوم ــ المحاكاة ــ لأعمالهم وحدة جمعت بينهم وربطت بين شخصياتهم المختلفة، وما قدموه في أعمالهم من تجارب شخصية، خضعت لتطورات فنية تتوافق مع الفترات التاريخية التي مرت على الحركة الفنية، وذلك حين كانوا هم المعبرون عن هذه الحركة.

وساعدنا هذا الأمر على تحديد المرحلة، التي عمل الرواد فيها، وعلى فهم الصياغات الفنية التي جمعت بينهم، وذلك لأنهم أصبحوا يمثلون التجارب الموحدة الأشكال وعلى الرغم من المتغيرات التي مرت، اذ ظل الرواد يفضلون الأشكال التقليدية ويعارضون كل تجديد فني حتى تمرد الفنانون المجددون، واتجهوا نحو الحداثة الفنية.

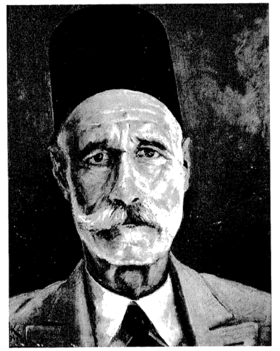
ولهذا نستطيع القول بأن البداية حيث انطلقت الحركة الفنية التشكيلية في سورية، كانت تسجيلية تقليدية في الفترة العثمانية، وتطورت الصياغات الفنية في فترة الانتداب الفرنسي لتصبح كلاسيكية، وظهرت الانطباعية في هذه الفترة وكذلك الواقعية، وعبرنا عن الرؤية الأكثر ارتباطا بالواقع المحلي في فترة ما بعد الجلاء.

أولا- من التسجيلية إلى الكلاسيكية

توفيق طارق
١٨٧٥-١٩٤٠

يعتبر الفنان توفيق طارق الفنان الأول الذي قدم التجارب الفنية المتميزة في الفترة العثمانية، والتي أسهمت في نقل الحركة الفنية من مراحلها الأولى التي سيطرت عليها الرسوم التسجيلية، والنقل عن الصور الضوئية، أو عن اللوحات العالمية، والتي كانت تحمل طابع النقل. وليس الإبداع، فأعطى الحركة التشكيلية مفهوما جديدا حين جاء، وأغناها باللوحات التي أصبحت تمثل البداية الجدية الفعلية.

ولقد عاش في الفترة العثمانية وقدم فنا يمثل هذه الفترة، ثم تطورت تجاربه في فترة الانتداب الفرنسي، وأغناها بالموضوعات التاريخية الهامة، ولقد أتيحت له فرصة السفر إلى باريس، ليطلع على تجارب الفنانين الفرنسيين، وساعدته دراسته للهندسة، وهندسة مسح الأراضي، وعمله في هذين الميدانين، على تطوير تجربته الفنية، وتقديم الموضوعات المتنوعة.



وجه

وهو الفنان الأول، الذي فتح محترفا فنيا للطلبة والهواة، ليمارسوا التدرب على يديه، وعلى مختلف أنواع الرسم والتصوير الزيتي، وساعدوه على رسم بعض لوحاته الهامة، وكانت البداية لتكوين المراسم الفنية التي تحمل الطابع المدرسي.

ولقد رسم اللوحات التي تمثل الوجوه الشخصية والمناظر والأحياء الشعبية القديمة والطبيعة الصامتة، ثم انتقل ليرسم المواضيع التاريخية، وقدم البداية التسجيلية التي تطورت لتصبح كلاسيكية واستفاد منه اطلاعه على التجارب الفنية العالمية، لتقديم الموضوعات المحلية.

من أهم لوحاته : **مجلس الخليفة المأمون وأبو عبيد الله الصغير ومعركة حطين وتدمر وراعي الماعز.**



أبو عبيد الله الصغير

منيب النقشبندي
١٨٩٠–١٩٦٥

لقد كان الفنان منيب النقشبندي من الرواد أيضا، وقد نشأ في مدينة حلب ولعب الدور الذي لعبه توفيق طارق في دمشق، وكانت البداية التسجيلية، وعمل في تدريس الفن منذ عام ١٩١٢ وعاش لفترة الانتداب الفرنسي وعبر عنها، ورسم اللوحات الكلاسيكية بالدقة والاهتمام بالتفاصيل.

من أهم لوحاته : **دخول الجيوش العربية إلى حلب** بعد الثورة العربية الكبرى التي قادها الشريف حسين.

عبد الوهاب أبو السعود
١٨٩٧–١٩٥١

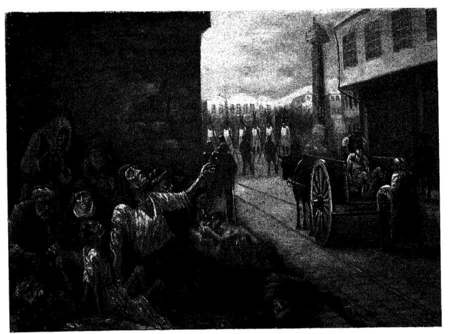
امتاز الفنان عبد الوهاب أبو السعود، فيما قدمه من التجارب الفنية، لأنه جمع بين الفن المسرحي والفن التشكيلي، واستفاد من كونه فنانا مسرحيا له أهميته ليؤلف بين هذين الفنين، وساعده هذا على رسم لوحات تحمل هذا الطابع، إذ أضاف إليها أحيانا الانفعالات التي بولغ فيها، ليؤكد على اللحظة الهامة في العمل الفني حيث يكون الحدث في الأوج. من أهم لوحاته : **حفلة في جهنم وفتح المقدس والحكواتي**.

سعيد تحسين
١٩٠٤-١٩٨٥

يعتبر الفنان سعيد تحسين من الرواد البارزين، الذين امتازوا بغزارة الانتاج الفني وتعدد المواضيع التي قدمها بأسلوب تسجيلي دقيق، ومحاولة تطويره لرسم المواضيع التي قدمها، والتي أخذها من الواقع أو الخيال، سواء أكانت معاصرة له، أو كانت من التاريخ، أو كانت فلسفية أو ترصد الفنون والتقاليد الشعبية.

ولكن المرحلة الهامة في حياة سعيد تحسين والتي أعطته الشهرة الواسعة وقدم لوحات المعارك التاريخية الكبرى في التاريخ العربي، واللوحات التاريخية التي تمثل الأحداث المعاصرة والمواضيع الشعبية واللوحات الفلسفية والمناظر.

من أهم لوحاته : **صلاح الدين الأيوبي واليرموك والقادسية وفتح الأندلس وذات الصواري وعرس دمشق وعرس في الريف والدبكة الشعبية والمضافة والمجاعة وشهداء ٦ أيار والهجوم على المجلس النيابي وأبو العلاء المعري ويوم القيامة.**



المجاعة

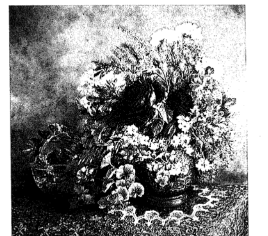
خالد معاذ
١٩٠٩-١٩٨٩

يتجه الفنان خالد معاذ إلى تسجيل المعالم الأثرية التقليدية، ودراسة الأوابد التاريخية، والأحياء الشعبية، والأزياء، وقام بعملية توثيق علمي لكل هذه الفنون، وجمع بين الرسم التسجيلي الدقيق، والتصوير الزيتي، وتقديم المخططات لأهم المعالم الأثرية والمعلومات الدقيقة المرافقة، والتوثيق الضوئي لكل ذلك.

ومن أهم لوحاته : **صيدنايا وعربة كارو وجامع زين بن ثابت.**

صيدنايا

رشاد مصطفى
١٩١١



زهور

أما الفنان رشاد مصطفى فقد اتجه إلى الطبيعة الصامتة والزهور، والمناظر والوجوه التي تمتاز بالدقة التسجيلية الدقيقة، التي لا تجارى في اهتمامها بالتفاصيل، والتي تمثل الفن خلال الفترة التسجيلية، ومازال يعمل بنفس الأسلوب حتى اليوم.

من أهم لوحاته : **معلولا والزهور ووالدته.**



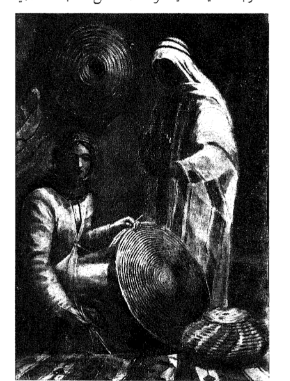
معلولا

محمود جلال
١٩١١-١٩٧٥

لقد تجاوزت اللوحة عند الفنان محمود جلال المفهوم التسجيلي، السائد لتصبح كلاسيكية، بالمعنى الدقيق للكلمة، تملك المتانة والتماسك في التكوين، والمعالجة اللونية الملائمة، وقدم الموضوعات المحلية التي تملك المفاهيم الكلاسيكية، والكلاسيكية الجديدة، والتي توصل إليها نتيجة لدراسته في روما في الفترة السابقة للحرب العالمية الثانية، وما أضافه من معالجة شخصية للتكوينات في لوحاته.

وأعطى للشخصيات التي قدمها في لوحاته، سمات القداسة والنبل، لما يقومون به من عمل، واعتمد على الضوء المسلط على الوجه ليساعده على ذلك.

من أهم لوحاته : **صانعة أطباق القش والراعي وحاملة الجرة.**



صانعة أطباق القش



الراعي

ثانيا - من الانطباعية إلى الواقعية

ميشيل كرشه ١٩٠٠-١٩٧٣

لقد كان الفنان ميشيل كرشه رائد الانطباعية الأول في سورية وسعى لتصبح الانطباعية محلية الطابع، وكانت البداية في الفترة الانتداب الفرنسي وظل مخلصا للانطباعية حتى وفاته، وأعطى الفن التشكيلي رؤية خاصة نتيجة لجولاته المختلفة في الريف والأحياء الشعبية، يرسم في الهواء الطلق، ويعبر عن المفهوم التجريبي الذي يولي العلاقات اللونية الأهمية الأولى.

وأطلع على أعمال الانطباعيين، أثناء الدراسة في باريس ١٩٢٤-١٩٢٦ وبدأت المناقشة بينه وبين الرواد الآخرين، لما قدمه من مناظر وأحياء شعبية، وأعطى الفراغ الهوائي المحيط به، ودرس علاقة اللون بالنور وفي لحظة زمانية يوقفها، وبدأت عملية الاهتمام باللون وإعطائه الأهمية الأولى، على حساب دقة الخط ومتانته.

من أهم لوحاته : **قصر العظم وخيمة عرب وقهوة الصباح والغرفة الحمراء وصيدنايا.**



قهوة الصباح



قصر العظم

نصير شورى
١٩٢٠-١٩٩٢

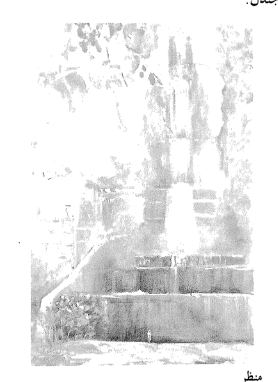
لقد وصلت الانطباعية إلى أقصى أشكالها شاعرية، وحسن تنظيم اللون على يد الفنان نصير شورى الذي قدم الشكل الأكثر تميزا، ومحلية وأعطى تدرجات الضوء في اللون وتناسق التدرجات، وجمع بين الرؤية الجمالية للطبيعة والاضافات الذاتية.

درس الفن في القاهرة وتأثر بالفنان يوسف كامل، وعاد ليكون في الطليعة الفنية التي أعطت الفن في فترة ما بعد الجلاء، وكان من المحبين للطبيعة، ودائم التجول في الريف محبا للرسم منه، وتوصل إلى لوحة فيها الامكانية للتعبير عن الشكل باللون وحده، واعتمد على تمييع الألوان لتصبح شفافة، واعطاء التدرجات الضوئية بفروق ضئيلة جدا، وقد نال الجوائز العديدة في المعارض، كان من المدرسين الأكفاء.

ولقد جدد الفنان نصير شورى نفسه، وأصبح تجريدا ملونا ثم عاد إلى الواقع ليقدم واقعية جديدة، في مرحلة الحداثة الفنية.

من أهم لوحاته الانطباعية : **الهامة والخريف وقلعة جندل**.

في المرسم



منظر



الهامة

صبحي شعيب
١٩٠٩-١٩٧٤

لقد درس الفنان صبحي شعيب في دار المعلمين بدمشق، وتعرف على الفنان توفيق طارق ودرس في محترفه لفترة من الزمن، كما تعرف على الفنان ميشيل كرشه وأخذ الكثير عنه، ثم عاد إلى مدينة حمص ليعمل مدرسا للتربية الفنية، وقدم أسلوبا واقعيا له طابعه الخاص إذ ألح على الجانب الاجتماعي والانتقادي، وألح على التحوير للواقع من أجل التعبير عن الموضوع.

من أهم لوحاته : **الحطاب والعودة إلى القرية والعميان الثلاث**.



العميان الثلاث

ناظم الجعفري
١٩١٨

لقد درس الفنان ناظم الجعفري في القاهرة، وتأثر باعلام الفن التشكيلي في فترة الحرب العالمية الثانية، وتأثر بالانطباعية وعاد ليبرز كفنان تشكيلي هام في فترة ما بعد الجلاء، وتطورت تجربته لتصبح أكثر واقعية في لوحاته الزيتية، التي رصدت الأحياء الشعبية، والوجوه، وتوصل إلى أسلوب تسجيلي في رسوم قلمية للأحياء، وواقعية في رسم الوجوه وانطباعية في المناظر.

أهم لوحاته : **دمشق القديمة وقرية.**



دمشق القديمة



فتاة

هـ) رواد الفن التشكيلي والنحت

لقد استطاعت مادة التصوير الزيتي أن تستأثر باهتمام فنانينا التشكيليين، منذ البداية ووجدوا فيها الوسيلة المساعدة لهم للتعبير عن أهدافهم، أكثر من أية مادة أخرى، وعجزت بقية المواد عن مجاراتها، في استقطاب الاهتمام، وظلت بعيدة، ولم تأخذ الدور الأساسي في جميع المراحل التي مرت بها الحركة التشكيلية ومن الواضح أن هذا الإيثار للتصوير الزيتي على سواه من المواد الأخرى كالنحت والحفر أعطى الحركة طابعا خاصا، واختلافا عن الحركات الفنية العربية الأخرى، ذلك لأن التعامل مع المساحة، والايهام بالبعد الثالث، واعطاء الأهمية للتعبير على سطح له بعدين، قد أضفى على الحركة صفة مميزة، جعلها تفضل الألوان — في كثير من الأحيان — على الكتلة الصلبة، وتعنى بإخضاع ما هو نحتي في التصوير إلى التحليل الذي جعل الكتلة تتحطم تحت تأثير الضوء أو الحركة أو المساحات المتدرجة. ووجد النحات نفسه أمام مصاعب شتى، حين لم يستطع مجاراة المصور الزيتي في الأخذ بزمام المبادرة، وتقديم النماذج الرائدة، لكنه سعى إلى اللحاق بهم، وتقديم نفس التطلعات التي سعى المصورون إليها عبر المراحل المختلفة، ورغم الاختلاف في تحديد الأسباب التي أدت إلى هذا الوضع، فإن من الواضح أن النحت لم يستطع أن يلعب الدور الرائد في تقديم التطلعات، وفي إبراز الحلول الفنية، وتقديم المواضيع المرتبطة بالواقع، وهذا لا يعني عدم وجود تجارب متميزة جديرة بالتقدير، لكن من الواضح أن التصوير الزيتي استقطب التجارب الهامة المتميزة، التي كان لها فضل قيادة الحركة الفنية وتطويرها.

ولهذا اختلفت الحركة الفنية في سورية، عن مثيلتيها في مصر والعراق، نتيجة لذلك اذ أن النحات مختار كان أحد الرواد الهامين الذي جعلوا الريادة للنحت في مصر، وكذلك هي حال النحات جواد سليم الذي كان الشخصية المؤثرة على الفن التشكيلي كله في العراق، وهذا على العكس مما حدث للفن التشكيلي في سورية، لأن الرواد كانوا من المصورين وبعضهم مارس النحت إلى جانب التصوير الزيتي، وأعطوا التشكيل الخطي الذي يعتمد على الأرابسك والحركة اللامتناهية في الخط، ورجعوا إلى التراث القديم العريق، واستفادوا منه، وعالجوا المفاهيم النحتية عن طريق القيم التصويرية التي أثرت على التجارب الفنية كلها.

ولقد توصل النحت إلى الحلول التشكيلية، بعد التصوير، متأخرا عنه، ويلاحقه في كل ما يبحث عنه، ويقدم التركيب الفني، الذي يجمع بين ما أحياه، وما توصل إليه عبر الجهد، والدمج بين الموجود والوافد، وذلك للتعبير عن المشكلات الملحة في الواقع.

لكن البداية كانت في مرحلة الرواد، تسجيلية، وعبرت عن مفاهيم المحاكاة، والتي أعطت الوجوه الشخصية والتاريخية وقدموها في إطار واقعي وكلاسيكي وانطباعي وكان البداية على هذا النحو التقليدي.

وأهم النحاتين الذين عرفوا في البداية هم محمود جلال وفتحي محمد والفرد بخاش.

محمود جلال
١٩١١-١٩٧٣

في البداية اتجه محمود جلال إلى نحت تماثيل نصفية للقادة العرب الكبار، من أمثال خالد بن الوليد، وطارق بن زياد، وخولة بنت الأزور، وعمر المختار، وهكذا قدم الصياغة الواقعية التسجيلية التي يلعب الخيال دوره فيها، والدقة التي تمثل ميزات الشخص الأساسية، وعن طريق نفحة مثالية تعطي الوجه السمات المثالية، والتي تتوافق مع الصفات البطولية، وان الوصول إلى الكلاسيكية يعني وجود بناء متين للعمل الفني، ونبل الموضوع وإضفاء الصفات المثلى على الشخص، الذي يمثل أحد الأبطال.

وهكذا عبر عن نفس أهداف المرحلة، والتي قدمها التصوير الزيتي، وقدم نفس البحوث والتجارب والموضوعات الهامة.

ولقد تطورت تجربة محمود جلال فيما بعد، وأخذت أبعادا جديدة، حين زادت كمالا ودقة، وتطورت المعالجة لتعكس الموضوعات التاريخية، بأسلوب كلاسيكي أكثر تمثيلا لنحت المرحلة ونرى ذلك في تمثال ابن رشد، فالتكوين هرمي، والقاعدة عريضة، مستقرة، ويكتب بهدوء.

وأسهمت حركة الرجلين المتصالبتين، في إعطاء التوازن الضروري لعمل من هذا النوع، وحركة اليد اليمنى نحو الكتاب يسارا، في وضع تتعارض مع اليد اليسرى، كما فعل في الرجل اليمنى وهكذا يتوازن التمثال من تلاقي الحركات التي يعدم بعضها بعضا، وتوحي بالاستقرار للمشاهد.

وهذا يدل على أن محمود جلال، قد توصل إلى التمثال بعد دراسة الحركة ولم يعتمد مجرد النقل عن موديل كما يفعل النحاتون الآخرون، انه يريد صياغة كلاسيكية وتكوين معبر ليعكس شخصية ابن رشد.

فتحي محمد
١٩١٧-١٩٥٨

يختلف النحات فتحي محمد عن غيره، في أنه يلح على الجوانب الذاتية ويقدم الأشكال الواقعية، مع تحوير باتجاه عالم الشخص الداخلي، ونرى هذا في تمثال **أبو العلاء المعري**، الذي اتجه إلى الحلول الباروكية في اللحية، وأراد أن يوحي بالتناقض بين ما هو ظاهر من الأشكال المعقدة، وبين ما هو عميق خفي من ألم تعبر عن طريق العينين، وذلك من أجل التعبير عن الحيرة أمام مشاكل الحياة، والمتوقف المتشائم، والمعاناة، وهكذا ربط بين العالمين الداخلي والخارجي، من أجل الوصول إلى المعنى الكامن خلف الشخص، وقدم الصياغة التي تملك المبالغة في كل شيء، وعبر الخطوط اللينة المتداخلة.

وقد ازدادت تجربة الفنان فتحي محمد اهتماما بالعوالم الداخلية، ونرى ذلك في تمثاليه **يافع والعاري**، وركز كل جهوده من أجل الوصول إلى الملائم المعبر عنه عن طريق حركة معينة، وذلك ليعبر عن الحركة، وذلك من خلال تمثالي **الانثوية والشباب** وكل التماثيل تنبض بالحياة وعبر الخطوط اللينة حيث لا نرى الحدة، بل نرى التشكيل الذي يقدم وضعا معينا، أو موقفا، يطغى فيه العالم الداخلي على العالم الخارجي.

الفرد بخاش
١٩١٧-١٩٩٠

قدم النحات الفرد بخاش الأعماق الداخلية عبر الحركة، كما في تمثاله **الأمومة** وخضعت تماثيله إلى تحوير للأشخاص، مع محاولة إطالة متعمدة من أجل التعبير عن حنو الأم على وليدها.

الفصل الثاني

المرحلة الحديثة

جيل الحداثة الفنيّة ١٩٥٦ - ١٩٧٠

« لقد استطاعت الحركة الفنية أن تكتسب الغنى في الأشكال الفنية، نتيجة لتنوع المصادر التي أخذ الفنانون الحديثون منها، وتفاعلها مع الواقع، والوصول إلى ما هو أصيل مبتكر من الصياغات الفنية عبر الاستفادة من التراث وما فيه، والوصول إلى تحقيق الشخصية الفنية المتميزة ».

لقد بدأت الاتجاهات الفنية الحديثة في سورية بالانتشار بعد عام ١٩٥٦، وأخذت هذه الاتجاهات بزمام المبادرة، منذ هذا العام، وبدأت بالتمرد على الاتجاهات التقليدية للرواد، فدخلت مرحلة جديدة هي مرحلة الحداثة الفنية التي عبرت عن بداية تكون جيل جديد من الفنانين التشكيليين، بدأوا بالتمرد على كل ما هو تقليدي في الحركة الفنية، وبدأوا بالتجديد، وفتح الطريق أمام شتى التيارات الفنية على اختلاف أنماطها.

وكان العام ١٩٥٦ عاما حاسما، وفاصلا بين مرحلتين، اذ حدث العدوان الثلاثي على مصر فيه، وعاشت الأمة العربية بعده، جملة من التحولات السياسية، ارتبطت بالمد القومي العربي الذي هيأ الأجواء أمام جملة من المتغيرات السياسية في المنطقة العربية، ولمخاض جديد شامل في كل مجالات الحياة الفكرية والفنية.

وهكذا وجد الفنان التشكيلي نفسه أمام جملة من الأحداث الهامة التي فرضت نفسها على الحياة العربية، وكان لا بدّ له من التعبير عنها بشكل أو بآخر، لعدم امكانه تجاهلها، وتحتاج إلى أساليب تعبير فني جديدة، وتتجاوز الأشكال التقليدية، من أجل تقديم الموضوعات السياسية المرحلية الهامة، والسعي لتقديمها عبر لغة تحمل الطابع القومي العربي وهي مختلفة عن الأعمال التي قدمها جيل الرواد، هكذا بدأت عملية التمرد الشاملة على وسائل التعبير الفني، والموضوعات السائدة التي عبرت عن بداية تكوّن مرحلة جديدة، لها أسسها الفنية والجمالية، وموضوعاتها المختلفة، والتي عبرت عن المرحلة الحديثة.

لعبت الظروف السياسية الجديدة دورا هاما في تجديد وسائل التعبير الفني، وهيأت المناخ لقدوم التجارب الحديثة، المعبرة عن تمرد على المرحلة الماضية، اذ تفاعل الفنان مع شروط جديدة من المتغيرات السياسية،

والفكرية، التي جعلته يبحث عن فن جديد ومعاصر، وله صلاته بالواقع الراهن والتراث القديم، وبوسائل تشكيلية حديثة تمكنه من تحقيق ذاته.

وكان قد اكتشف أهمية تراثه التشكيلي العربي، ودور هذا التراث في تحقيق الأصالة والتعبير عن الفكر القومي الذي أخذت أهميته تتزايد في هذه الفترة، ودوره في التصدي للفن الغربي، الذي كان سائدا وما يحفل به تراثنا من عناصر تشكيلية، وتجريدية قادرة على التعبير عن الواقع العربي المعاصر.

ولقد ساعده على تحقيق هدفه ما اكتشفه من تجارب فنية أوروبية حديثة، لجأت إلى التراث العربي التشكيلي، ليساعدها على تجديد نفسها، والتمرد على الفن التقليدي الأوروبي، الموروث عن اليونان وعصر النهضة، وتعرف على تجارب بعض الفنانين المعاصرين، الذين استفادوا من التراث العربي، ليجددوا وسائلهم الفنية، من أمثال ماتيس وبول كليه وبيكاسو وفان غوغ وغيرهم، وأدرك أن العودة إلى الجذور الفنية العربية ستساعده على تحقيق أصالته وحداثته معا، وعلى التعبير عن الواقع بشكل فني حديث، ومعبر عن العصر.

وتجدد الفن التشكيلي تحت تأثير هذه العوامل كلها، وفي مقدمتها، أحياء التراث العربي التشكيلي، وربطه بالواقع المعاصر، وايجاد اللغة التشكيلية المعاصرة، القادرة على استيعاب كل طموحاته، والتعبير عن كل أهداف المرحلة، التي كانت غنية بالأحداث السياسية، والتحديات القومية، والتي بدأت مع الاستيطان الصهيوني، والقوى الاستعمارية، والتي أشعرته بأن عليه أن يجد الوسيلة الفنية المعبرة عن الوجود العربي الواحد، والتاريخي والقادر على المواجهة والتصدي.

وكانت البداية لدخول الفن التشكيلي في سورية في مرحلة الحداثة والتأصيل، التي شملت الموضوعات والأساليب، والتي فتحت الطريق أمام أشكال الفن الحديث كلها وما تحفل به من تيارات، وما تملكه من أشكال فنية.

ولقد استفادت الحركة الفنية من هذا الانفتاح على التراث التشكيلي المحلي، وما يملكه من أشكال وعلى التراث العالمي، وما يحفل به من صيغ فنية، وكان الواقع هو الأساسي في قبول الأشكال والصيغ الموروثة أو الوافدة، وفي الحكم على مدى ملاءمتها واستمراريتها.

واستطاعت الحركة الفنية أن تكتسب الغنى في الأشكال الفنية، نتيجة لتنوع المصادر التي أخذ الفنانون الحديثون منها، وتفاعلها مع الواقع، والوصول إلى ما هو أصيل مبتكر من الصياغات الفنية، عبر الاستفادة من التراث وما فيه، والوصول إلى تحقيق الشخصية الفنية المتميزة، ضمن المرحلة، وأعطى لما أخذه وجودا له استقلاله عن المصادر، فاكسب الحركة القدرة على مجاراة العصر، وما فيه من أشكال، وأعطاها القوة والمتانة التي هي نتيجة لتفاعل الفن مع الواقع، والتعبير عن المرحلة، واكتشاف أهمية الخلق الفني، الذي يدل على عملية دمج وتداخل بين عناصر مختلفة، يدمجها الفنان، وهكذا تكونت الشخصيات الفنية وأخذت دورها المؤثر على الحركة الفنية.

وأسهمت عودة الفنانين العائدين من الدراسة خارج سورية في كليات الفنون المختلفة، في عملية أغناها

بالأشكال والمصادر، التي بدأت بالتفاعل مع الواقع، ومع الموروث من الاتجاهات والعناصر، وتمخض هذا كله عن بداية تكون شخصيات فنية محلية، تملك المقومات الخاصة، وتتنوع ضمن اتجاهات فنية لها حضورها الفني، وطابعها المؤثر.

وشهدت الحركة الفنية توسعا كبيرا في عدد الفنانين العاملين، وتطورت المعارض الفنية وازداد عددها، وتبدل المستوى الفني لما كان يعرض، وتطورت صيغ الرعاية للحركة الفنية، وارتبطت بأجهزة حكومية تشرف على المعارض، وتنفق عليها، والاقتناء من المعارض، والاشراف على صالات العرض المختلفة، وعرفت المرحلة أهم مراحل التنظيم حين وفرت على الفنان جهدا كان يصرفه على الأمور التنظيمية.

اذ تأسست وزارة الثقافة في العام ١٩٥٩ في فترة الوحدة بين مصر وسورية، وتولت مديرية الفنون الجميلة الاشراف على المعارض المحلية والعربية والعالمية، وأعطى هذا النظام للحركة طابعا جديدا، قامت بإنشاء مراكز الفنون التشكيلية في العام ١٩٦٠ وهي أماكن لتعليم الفن للهواة، وأنشئت كلية الفنون الجميلة في دمشق في العام ١٩٦١ وكانت معهدا عاليا ثم ألحقت بالجامعة، وبدأت تمنح الشهادة العليا في الفنون الجميلة في عدة اختصاصات.

وتولت المراكز الثقافية التي انتشرت في جميع المحافظات السورية، الاشراف على تنظيم المعارض، وحلت محل الأندية والجمعيات، وتم تنظيم معرضين تشكيليين، في العام الواحد منذ عام ١٩٥٩ وتولت مديرية الفنون الجميلة الاشراف عليهما.

وظهرت صالات العرض الفنية الخاصة في هذه المرحلة، ومن أهمها صالة الفن الحديث العالمي عام ١٩٦١ واستقطبت الصالة التجارب الفنية الشابة — وأسهمت مع غيرها من الصالات — في تسويق النتاج الفني وفتحت الباب أمام وسائل جديدة للتسويق، وتوسع الاقتناء من المعارض من الجهات الرسمية والأفراد، وتمكن بعض الفنانين من تسويق انتاجهم الفني كله وعرفنا اللوحات التي تباع قبل رسمها، والمعارض التي تفتتح وهي مبيعة كلها.

وهكذا كسر الفنانون طوق العزلة عن الجمهور، وتوصلوا إلى اقناع بعض الفئات في المجتمع القادرة على الشراء، ونمت التجارب الفنية القادرة على التجاوب مع أذواق المشترين مما لم تعرفه الحركة قبل ذلك، لأن الفن كان هواية بلا تسويق، أو رعاية حقيقية في مرحلة الرواد.

وشهدت المرحلة تطورا كبيرا في النقد الفني الذي كان انطباعيا في الفترة السابقة يكتبه الأدباء، فأصبح يملك الاتجاهات النقدية المختلفة التي برزت في وسائل الاعلام، وعن الفن المحلي والعربي والعالمي، ظهرت دراسات نقدية تتجاوز الانطباع، وتقدم رؤية نقدية تصدر عن موقف فني واضح.

وترافق هذا النقد الفني مع ازدهار المعارض، وتعدد الاتجاهات الفنية والتيارات وظهور الصراعات بين التيارات الفنية، وشهدنا مرحلة من الجدل حول قضايا شغلت الكتّاب والنقاد والفنانين ولعل أهمها الالتزام والتجريد والتراث والمعاصرة وغيرها من الموضوعات التي أثارت الأشكال العديدة حول التيارات الحديثة التي انتشرت بين الشباب من الفنانين، ومهدت لظهور التجريد.

واذا أردنا أن نحدد الاتجاهات الفنية الهامة التي برزت في هذه المرحلة، والتي حملت لواء التجديد، وعبرت عن المرحلة التي اتجهت الفنون التشكيلية فيها إلى الحداثة الفنية التي عارضت الفن التقليدي، ونستطيع أن نحددها وفق ما يلي :

أولا ــ **اتجاهات عربية حديثة** : أخذت من التراث العربي، ورسم الفنانون الموضوعات السياسية والاجتماعية الراهنة عبر هذا التراث، واستفادوا من التيارات العالمية وقدموا فنا يملك الجذور المحلية والقومية، وعلى ارتباط بقضايا السياسية الراهنة وتعددت الصيغ الفنية التي قدمها الفنانون لتقديم هذه الاتجاهات، وتبلورت ضمن عدة تجارب.

ثانيا ــ **اتجاهات تعبيرية حديثة** : وهي التي ربطت الفن بالعالم الذاتي، والمفاهيم التعبيرية وربط الفنان بين لوحته وبينه، وما تحفل به من رؤى، وعاد إلى التراث المحلي القديم ليساعده على التعبير.

ثالثا ــ **اتجاهات سياسية واجتماعية** : قدمت الموضوعات السياسية المحلية وأعطت الأهمية الأولى للموضوع الانساني والسياسي، وتأثرت بشتى التيارات العالمية.

رابعا ــ **الاتجاهات التجريدية** : وهي التي قدمت اللوحة التي تخلو من المشخصات واعتمدت العلاقات التجريدية، وأعطت الجوانب التعبيرية أو الشاعرية.

خامسا ــ **الاتجاهات الشخصية الحديثة** : اتجه الفنان إلى البحث عن أشكال فنية ويقدم رؤية شخصية لها استقلالها، ويدمج بين أكثر من اتجاه، ويربط بين المفاهيم المختلفة وقدمت شيئا يتجاوز المأخوذ والوافد والموروث.

ولسوف نقدم أهم الفنانين الذين مثلوا هذه الاتجاهات الفنية، والذين صنعوا الحداثة وطوروها لتقدم الفن التشكيلي المعاصر في سورية في مرحلة هامة.

أولا- اتجاهات عربية حديثة

أدهم اسماعيل
١٩٢٣-١٩٦٣

لقد لجأ الفنان أدهم اسماعيل إلى الأشكال الفنية الأكثر حداثة، وقدم لغة فنية أكثر تطورا، وجرأة من غيره من الفنانين المعاصرين له، سواء من حيث فهمه لمهمة اللوحة الفنية، أو تحديد دور الفنان التشكيلي العربي المعاصر، في أن يكون المعبر عن الواقع الراهن والشاهد على العصر، وعلى القضايا المصيرية التي تشغل الناس، في المرحلة التي يعيشها وعن طريق الفن الحديث الذي يملك الجذور في التراث التشكيلي العربي، والبحث عن الأشكال الفنية المولدة التي تستطيع تحقيق ذلك.

كانت البداية التي انطلق منها، هي البحث عن هذا التراث العربي واكتشف أهمية الخط اللامتناهي أو الأرابسك، الذي استخدم على نطاق واسع في الفن العربي التقليدي، اذ أن الخط يتحرك في الأشكال الزخرفية والرسوم التقليدية ليعطيها الأهمية، الدلالة الخاصة، لأنها تربط اللوحة أو الزخرفة بنظام من الحركة المتجددة، التي تجعل العين تتحرك، حركة لانهائية لتربط بين ما هو ظاهر من الشكل وما هو عميق، ومختف، وبجدلية معينة.



على العين

واستفاد أدهم اسماعيل من هذه الخصائص التي يملكها الخط العربي اللامتناهي، لرسم لوحاته وجعله يتحرك في الشكل الواحد وفي الأشكال المتعددة، ليخلق الموجودات، ويعبر عن القيم الفنية الحديثة، ويعطي عمله الديمومة والاستمرار وفي نفس الوقت سعى الى تبديل دوره، ليكون رسما لوجه، أو منظر، أو موضوع سياسي، أو اجتماعي، أو انساني، وعن طريق تحديثه، بحذف الايقاعات الرتيبة منه، وتقديم الحركة المتناغمة، والمضمون المعاصر.

وكانت لهذه التجارب أهميتها الكبيرة، لأنها كانت سبّاقة على غيرها من الفنانين المجددين وبداية لمرحلة الحداثة الفنية، التي تنطلق من التراث التشكيلي العربي، والتي أفسحت أمام غيرها أن تحذو حذوها في التغيير الذي أصبح شاملا.

في البداية رسم أدهم اسماعيل لوحته الشهيرة **الحمال** في العام ١٩٥١، وكانت البداية التي حققت التصوير الحديث وفق الخط اللامتناهي، والتي قدمت المضمون الاجتماعي والانساني، وهكذا رأينا حمالا يصعد على جبل من البشر، وهو منهك يحمل أثقاله، وقدم الجانب المأساوي للموضوع، في اطار من المعالجة، تتجاوز حدود التسجيل لرسم حمال، إلى الايحاءات التي تعطيها طريقة التنفيذ، والتي جعلت اللوحة سطحا له بعدين، تتحرك الخطوط عليه، وتوصل إلى التمرد على المفاهيم التقليدية، ولم يهتم بوحدة الزمان والمكان، قدر اهتمامه بتقديم الموضوع الانساني، وفهم أن بامكان الفنان أن يصل إلى اللوحة المتميزة بايقاعات الخط والمساحة وتدرجات الضوء واللون.

وسافر أدهم اسماعيل إلى ايطاليا ليدرس الفن هناك، وتعرف على اعلام الفن العالمي، واستفاد من هذه الدراسة، من أجل تعميق اكتشافاته، واعطاء التجديد أبعادا جديدة، وفي لوحته **الفارس العربي** التي رسمها عام ١٩٥٦، نرى ذلك بوضوح تام، فالفارس العربي يحمل الرمح، ويمتطي الجواد منطلقا إلى آفاق جديدة، ويدمر الظلام، ويحقق العدل، وأراد أن يعبر عن انطلاقة الأمة العربية، وتحديث التعبير عنها، عبر الخط والحركة، واستفاد من تجارب الفنانين المستقبليين الايطاليين، لرسم حركة الحصان وأرجله المتعددة اللامتناهية.



الحمال

نعيم اسماعيل
١٩٣٠-١٩٧٩

اكتشف الفنان نعيم اسماعيل لغته الفنية الخاصة، الحديثة في صياغتها والعربية في روحها وشكلها وجعلها قادرة على التعبير عن كل الموضوعات، وقدم تجربة موازية لشقيقه أدهم اسماعيل ولها استقلالها، وكان نعيم من الفنانين الذين يتمتعون بالموهبة الفنية، والتي كانت وراء بحوثه الفنية في التراث العربي، وربطته بالحداثة الفنية، وتجديد هذا التراث، تمكنه من التعبير عن الموضوعات الهامة التي كانت تشغله، وتشغل الأمة العربية في تلك الفترة الهامة التي عاشها.

رسم لوحاته الأولى بعد عودته، وفي أسواق دمشق، وحاراتها الشعبية، وتوصل إلى المفهوم التسجيلي الذي يلح على تصوير الظواهر الهامة، والاهتمام بالزخارف العربية المنتشرة في كل مكان، والتي أخذها من على جدران الأزقة، والحارات والبيوت القديمة، وكانت جزءا من الموضوعات المنفذة، وبعدها بدأ يولي الزخارف كل اهتمامه لتصبح الأساس والمنطلق ويجري عليها التعديلات والتحويرات، لتصبح حديثة الشكل، وتختلف عن الأصل الذي أخذت عنه، وذلك عن طريق الغاء التكرار والاقتصار على الوحدة الزخرفية، وهذه الوحدة أصبحت تتمتع بالأهمية الأولى لأنها استخلصت من الواقع، من شكل موجود، وتبدلت مع الزمن، ولهذا فهي اختزال تصويري، له طابعه الهندسي أو العضوي، وعبرت عن الفن العربي التقليدي، وحين أعاد استخدامها في اللوحة تبدلت دلالتها، وعلاقتها مع غيرها وذلك لأنها وضعت ضمن مساحة من المساحات، فاكتسبت قيمة جديدة لكونها قد أصبحت ملونة ولها ايقاعها الخاص، وسياقها التشكيلي.

وتوصل نعيم اسماعيل إلى اكتشاف هام جدا، هو أن جوهر الأشياء المحيطة بنا، هي الزخارف وتتحور الأشكال إليها على نطاق واسع، لاكتشاف أن هذا الشكل الزخرفي، موجود في قلب كل الموجودات.



عارية

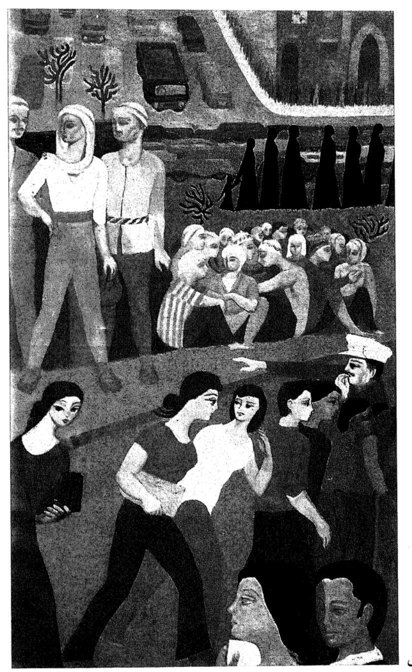
وان التبديل في الوجه على نحو معين يوصلنا إليها، ويجعلنا نعيد النظر في كل الأشياء التي تحيط على ضوء تلك، ثم العودة إلى تأليف اللوحة مجددًا وفق هذه المنطلقات، ونتيجة لدراسة الواقع، والاستفادة منه، لتقديم فن حديث له علاقته بالتراث العربي القديم، وقادر على معالجة الموضوعات الانسانية أو السياسية، وتبديل المهمة التزيينية للفن، من أجل التعبير عن الموضوعات الانسانية، وذلك وفق المبدأ الذي يقول بأن الفنان يستطيع أن يستخدم الأشكال الموروثة والموجودة ويعيد صياغتها في أشكال حديثة، ويوظفها بالمعنى الجديد الذي يريد، وبالتالي تتخلى عن معانيها السابقة في الواقع أو التراث.

وقدم نعيم اسماعيل شتى الموضوعات التي استوحاها من المرحلة، ومن التراث أو الخيال بصياغة خاصة، أو الموضوعات السياسية والاجتماعية، مثل لوحاته عن **النكبة والنزوح والعدوان والرحيل وكسار الحجر وعمال المخابز وسائق الشاحنة**، وأعطى الدلالة على قدرته على معالجة كل الموضوعات والوصول إلى التشكيل الملائم لها، والذي يتجاوز كل ما كان الرواد يحاولون تقديمه، وهكذا قدم الحداثة الفنية المستوحاة من التراث العربي، وبلغة خاصة تجمع بين العناصر المأخوذة المحورة، لتقدم المفهوم الحديث للفن والحرص على أن يكون ذلك بحيوية لمعالجة الموضوعات السياسية والاجتماعية والانسانية.

وقد نفذ الفنان نعيم اسماعيل لوحتين بالفسيفساء، احداهما أمام مبنى اتحاد نقابات العمال بدمشق والثانية على جدار سد الفرات في مدينة الطبقة، وجدد الفسيفساء واستخدمها بصياغة خاصة، والتي تبدو ملائمة لأسلوبه الفني.



الرحيل



في الطريق

ثانيا - اتجاهات تعبيرية ذاتية

فاتح المدرس
١٩٢٢

لقد مثل الفنان فاتح المدرس الحركة الحديثة المجددة للفن التشكيلي في سورية، في العام ١٩٦٠، وذلك اثر عودته من الدراسة في روما، وارتبطت تجربته بالانسان، وجعله المحور الرئيس الذي تدور التجربة حوله، ورسم هذا الانسان على الأرض، التي تمثل خلفية اللوحة، والتي يتفاعل معها هذا الانسان، ويتأثر بها في كل الأشياء، وابتعد عن المفهوم التسجيلي الواقعي نحو التعبيرية الذاتية، وأفسح المجال أمام المخزون الداخلي، ليتفاعل مع اللوحة لحظة التعبير الفني، ويتدفق هذا المخزون، وعلى القماش مباشرة، وحقق الصلة الوثيقة التي تربط بين ما يرسمه وبينه، والتفاعل بين الفنان ولوحته، وقدم الأشكال الفنية التي تحقق هذا الترابط، والتلازم بين ما يقدمه مع ما يعيشه من أحداث وما يختزنه من مشكلات.

وتوصل الفنان فاتح المدرس إلى تقديم الانسان بصيغة مختزلة، اذ يظهر صغيرا مضغوطا من كل الجوانب، وتحيط به الأشياء والعناصر المختلفة، التي أسهمت في وضعه في هذه الحالة المأساوية، لهذا لم يبق منه الا ما هو قادر على المقاومة والتحدي، ينقله ويعبر به عن المشكلات بعفوية وبشكل مباشر، وعبر عملية تفريغ سريعة وبخطوط قليلة وملامح معبرة، وبألوان تنقل حالة وجدانية، أكثر مما تقدم واقعا خارجيا حسيا، ولكن هذا الانسان الذي يصوره ليس الانسان المطلق ولا المثالي، بل صيغة تشكيلية تعبيرية، تقدم انسانا محدد الهوية والانتماء إلى أرض معينة، وإلى واقع له ظروفه، وصلاته بالتراث القديم في بلادنا، وإلى طبيعة هي أرض وجدت لكي تحتضنه، ويتفاعل معها والأرض هي التراث القديم المخزون فيها، وكذلك الأرض هي الوهاد والهضاب، التي نراها، وعن طريق المعالم أعطى المكان أو الفراغ التصويري، والبيئة المحلية أو الريف أو الوطن الذي يأخذ الانسان منه ويعطيه في كل يوم، ودمج الأزمنة المختلفة في المكان، وقدم الشكل الحديث من الابتعاد عن المكان والزمان التقليديين.

وذلك للأسلوب الذي اتبعه في تصوير الأشخاص، لكي يؤكد على أن الحادثة هي دائمة تحدث في العصور والبلدان، ولهذا فالوجوه تعبيرية معاصرة ولها دلالتها على التجدد عبر الأزمنة والأمكنة، وربط الحداثة الفنية التي قدمها بالتجديد الذي نراه في كل شيء، وخلق كل

الظروف لتهزنا الحادثة، والتي تتجلى عن طريق الحركة التي تربط الأشخاص، والتي يتوصل إليها عبر القليل من التلخيص لتكون معبرة، والتي نحس فيها بالترابط والتوزيع الملائم على المساحة، وكذلك علاقات الألوان مع بعضها، ودلالتها.

وكذلك يفعل في لوحته **المسيح يعود إلى الناصرة،** التي تقدم حالة درامية يعيشها المسيح، حين يعود للناصرة، وما يتعرض له من اعتقال، وكذلك لوحته **المسيح وكلب طروادة** التي تروي حادثة أخرى مأخوذة من تاريخ آخر، وهكذا تتجدد الحالات التي يوضع الانسان فيها، وتتعدد المواقف وصيغ التعبير، وذلك لكي يصور حالة الاستلاب المتجددة، وان ربط الجديد بالقديم يهدف إلى اعطاء المضمون استمرارية، ويغني الموضوعات، بما يأخذه من الواقع وما هو رمزي، ليصل إلى خلق عالم متكامل، معبر عن الانسان الذي يعاني ولمعاناته أهمية كبيرة، لأنها هي التي تعطي للانسان أهميته، وهذه المعاناة تكشف عن مدى ترابط لوحاته معه، ومدى تعبيرها وشهادتها على هذا العصر، وعلى كل العصور، وهذا يكشف عن أن فاتح المدرس يصيغ شهادة على وضع الانسان، ومشكلاته المصيرية، بحداثة لها خصوصيتها.

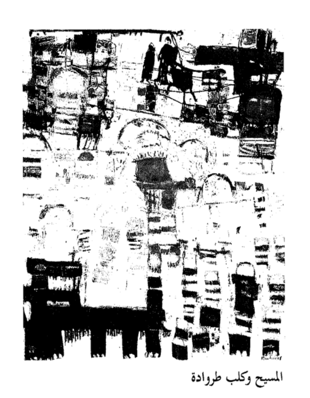
وعن طريق الثنائية التي دمجت الانسان والأرض، في كل واحد، قدم موضوعاته المختلفة، وتوصل إلى صياغة خاصة، جمعت الحالة الذاتية التي ترجع إلى الطفولة مع الحالة المأساوية التي يعيشها الانسان المعاصر، وتجاوز الخاص نحو العام والمشترك، لتصبح اللوحة قادرة على التعبير عن كل الموضوعات، والجمع بين ما هو موروث، في الذات أو التراث، وما هو من الواقع الراهن، والحديث المبتكر، والرموز المختلفة الدلالات التي تتكثف في اللوحة، وتحضر اللوحة لحظة التعبير الفني، لتنقل حالة مأساوية انسانية، أو تنقل رؤية فنية لها حضورها الكلي، والمتجدد في كل مرحلة ولها قدرتها على تكوين الشخصية، رغم تعدد أشكال الصيغ المتداخلة، لتكون كلا موحدا تقدم مختلف الموضوعات السياسية والاجتماعية والانسانية، التي تمتزج مع بعضها في تشكيل واحد.



الشهيد

ونستطيع أن نكتشف هذا كله، اذا درسنا بعض لوحات فاتح المدرس، وخصوصا لوحاته عن **الشهيد والعشاء السري والمسيح يعود للناصرة والمسيح وكلب الطروادة** فلوحة الشهيد تعالج موضوعا معاصرا هاما، الشهادة، ويعطي فاتح المدرس للحادثة استمرارية عن طريق حالة التمازج مع الأرض، والتداخل معها، ومن خلال خمسة وجوه للشهيد يظهر فيها تارة يغيب الشهيد في الأرض، أو يظهر ثائرا مقاتلا، تساعده السيوف على تحقيق هدفه، وهو أهمية الشهادة في حياتنا، ودورها المتجدد الذي يعطي للحياة قيمتها، ونرى التكوين فيها يحور الأشكال إلى مساحات، تحددها الخطوط المستقيمة وتنقلنا من وجه لآخر، ونحس بأهمية هذه الخطوط التي تقطع الأشكال البشرية، وتجعلها في حصار دائم، مع محاولة الوجوه التعبيرية الخروج من المساحات، وهكذا، تتحول اللوحة إلى انسان يقاوم وأرض تمنع، والوجوه لها طابعها العريق المرتبط بالانسان القديم، أو الانسان المعاصر الريفي، الذي يحاول تجاوز شرطه، أو امرأة تضحي من أجل البقاء والاستمرار، وتقدم شكلا آخر من أشكال الشهادة، وهكذا يستفيد من كل هذه العناصر، ويقدمها لتعكس المضمون الانساني للشهادة والدور المتجدد للشهيد في حياتنا، تارة بالرموز وأخرى بعلاقة بين الانسان وما حوله، وفي كل الأحوال، نرى الانسان في سعيه الدائب للحياة الأفضل، وما يسعى لمنعه من المعوّقات التي وضعت الانسان في حالة الاستلاب.

ونراه في لوحته **العشاء السري** يرسم موضوعا معروفا، ويستفيد من هذا الموضوع ليقدم المضمون الانساني عن طريق الوجوه، التي تعكس عالما داخليا غنيا، وكذلك الشخص الذي يرتكب الخيانة، ولحظات الترقب الدرامية، اذ أن على الجميع انتظار الحادثة، ويعيشون الحالة المأساوية.



المسيح وكلب طروادة

لؤي كيالي
١٩٣٤-١٩٧٨

يعتبر الفنان لؤي كيالي، واحدا من الفنانين المجددين، والمبدعين في تجديدهم الفني، الذين يملكون الرؤية الفنية الحديثة، التي أسهمت في توطيد الحداثة الفنية في سورية ورفدها بالتجارب التي تملك القدرة على الاضافة، وتقديم الموضوع الانساني بشكل حديث وفهم أهمية الترابط الصميمي بين ما يرسمه وبينه، وما يعيشه من أحداث مأساوية، وما يكتشفه حين يغوص إلى الأعماق ليصورها، وما ينقله عبر التعبير المرتسم على الوجه وعن طريق حركات الأيدي ونظرات العيون التي تنقل الأعماق، وما استقر داخلها من هموم ومشكلات، ويربط مشكلته مع هؤلاء الناس وعن طريق جسر يقيمه بينه وبينهم، وهكذا ابتعد عن المحاكاة والتسجيل لما هو ظاهر إلى الأعماق الدفينة، التي لم يكن الفنانون السابقون يولونها أية أهمية، بدأ يوجه الاهتمام إلى التعبير بالخط واللون عن الموضوعات، وبحيث لم يعد الخط تقليديا يرسم الشكل بدقة حرفية، ولا اللون يقدم ألوان الواقع المرئي، بل أصبحا يعبران عن غاية أعمق وعن مضمون انساني، وتجلى هذا في اللوحات التي تلتقط الحركة، وتوقف الزمن للمشهد، واللون الذي يقدم الحالة النفسية للشخص المصور.

وكان قادرا على اختيار موضوعاته التي يرسمها، بالدقة والحذق اللذين ساعداه على الوصول إلى غايته، وتقديم الانسان وهو يعيش حالة من حالات الاستلاب والقهر، وهؤلاء الأشخاص نراهم في الطريق، وهم القادرون على نقل مأساته هو، وما يعيشه من أزمات، وهكذا توصل إلى ربطه بالناس، الذين أصبحوا يرون في لوحته معاناتهم اليومية، وفي نفس الوقت، استطاع أن يفرغ المخزون الداخلي المأساوي، المستقر في أعماقه منذ الطفولة البعيدة، وقدم هذا كله باللغة المقروءة فنيا، والمحددة المعالم، والقادرة على الايصال الصحيح، لما عنده من مشكلات ذاتية، وقضايا اجتماعية، وانسانية، وربط هذه المشكلات برباط محكم، لتصبح مشكلته هو، ومأساته، عبارة عن مشكلة عامة ومشتركة، وفيها التصعيد لما هو ذاتي، ليصبح مشتركا مع الآخرين، وساعده ذلك على التعبير عن القضايا الاجتماعية والسياسية.

في البداية وضعنا أمام الحزن الصامت، لأشخاصه وهذه كانت بعد عودته من الدراسة في ايطاليا، وجعل هذا الحزن أساسيا في لوحاته، ويعبر عنه عن طريق أوضاع الأشخاص، وحركاتهم وما يختفي خلف الحركة من مشاعر دفينة، وكان قادرا على تقديم الحركات عن طريق الخط، الذي يختزل الشكل، الذي يتحرك بحيوية نادرة، ويعطي الموضوعات عن طريق الرسم وحده، وأصبح الخط قادرا على نقل كل المقومات الفنية، ورسم أشكاله على سطح له ملمس الجداريات القديمة المهترئة، والتي تذكرنا بالرسوم الجدارية القديمة الأفريسك، وساعدته هذه العجينة الدسمة، على اعطاء ملمس سطح خشن وله قدرته على الايحاء بالأجواء اللازمة، وهيأت

المكان لوجود الأشخاص عليه، واعطاء الجو المحيط بالموضوعات عبر لغة فنية خاصة به، ولها استقلالها ضمن حركة الحداثة الفنية.

وهكذا تميزت المرحلة الأولى، بعد ميزات هامة ولعل أهمها التعبير بالخطوط عن الأشكال المرسومة، وتقديم الأشخاص والحزن يغلب عليهم، ولكن هذا الشخص يظل حزينا، ومتوازنا في حزنه، مسيطرا على آلامه، ويرسم الأشخاص ضمن تكوين تشكيلي، له القدرة على ايجاد التوازن بين العوامل الداخلية، وبين قدرته على التحكم بمشاعره، وما يعتمل في الأعماق من مشكلات.

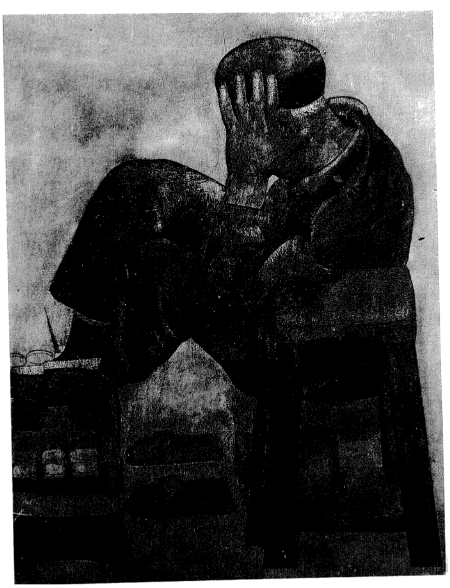
وظل هذا الاستقرار هشا، ومعرضا للانهيار في كل لحظة من اللحظات، حين تضعف المقاومة ليبرز الحزن الداخلي المتفجر، وما كان مكبوتًا، وحاول اخفاءه من مشكلات، وطغت المشكلة الذاتية على كل شيء وتبدلت الرؤية الفنية كلها، كما تبدلت الأشكال، والألوان، والخطوط، والتكوينات، فأصبحت الوجوه مشوهة، بعد أن كانت جميلة، والتكوينات الفنية غير مستقرة، وهكذا برزت الجوانب التعبيرية بكل وضوح في معرض « في سبيل القضية »، الذي نظمه عن القضية الفلسطينية، وكانت الفاجعة المأساوية التي دمرت اللوحة، وافقدته التوازن فوقع تحت تأثير انهيار عصبي حاد، مما كشف عن عنف التواصل بين لوحته وبينه، وبين ما يرسمه وبين نفسه.

وحين عاد إلى التوازن بعد الأزمة النفسية إلى المرسم، بدأنا نكتشف في أعماله شيئا جديدا، وهو نتيجة لحالة التوازن الجديدة الذي عادت، وازدادت لوحاته متانة وقوة، وقدم الصياغة الواقعية، والتنظيم العقلاني، وابتعد عن الانفعالات السابقة مباشرة، واختزل الحركات إلى أقصى الحدود الممكنة، وأصبحنا أمام المعاناة، وقد تحولت إلى لغة تشكيلية منضبطة، وأشكال فنية مستقرة، تحمل الدلالات والرموز، التي أعطت لوحته أهمية كبيرة.

واذا درسنا لوحات المرحلة الثالثة نستطيع اكتشاف ذلك بكل وضوح، ولعل أهمها لوحة **من وحي أرواد** **وماسح الأحذية وبائع اليانصيب** ونلاحظ بأنها تتمتع بقدرة تعبيرية كبيرة وتملك النظام الفني المترابط بين اللوحة وموضوعها، وان لوحته الأولى تصور الصيادين في أرواد وهم يصلحون شباك الصيد، وهناك الحلول التشكيلية، بين الأشكال الهندسية التي رسم بها المقاعد الصلبة، وبين حركة الشباك التي تعطي الصيغة التعبيرية، والوجوه المعبرة عن الحزن، ونلاحظ وجود قوارب الصيد، وقد تحولت إلى أشكال غريبة كأنها وحوش مفترسة، وهكذا قدم المضمون الانساني، عن طريق خلق حركة متصلة بين العمل الذي يقوم الانسان به، وذلك من أجل العيش، والمصير المأساوي الذي يلاحقه عن طريق الصيد، والحياة تبدو عبثية الطابع حين نرى الواقع المأساوي للصيادين، وربط هذا بالبحر والمراكب وما تحمله من موت، والتحدي الذي يعيشه الانسان الصياد في كل لحظة، ليستمر في الحياة.

وكذلك تقدم لوحته **ماسح الأحذية**، الانسان المتعب بعد عمله، وقد جلس على كرسي، وقد أنهكه التعب، ويعيش دوامة أخرى بين المواجهة اليومية مع الآخرين، ويستمر في عمله كأنه قدر قد دفع إليه ولا مناص منه، وهذا ما نراه في لوحة **بائع اليانصيب**، التي تجسد شخصا آخر يبدو شابا، ولكنه يعيش نفس المشكلة ...

العمل اليومي، والبحث عن الرزق، ومتطلبات الحياة التي لا ترحم، والتي نراها في تعبير الوجه، وطريقة الوقوف. وقد انعكست معاناته في هذه الوجوه، كما انعكست في كل ما رسمه، سواء أكان طبيعة أو زهورا أو أشخاصا أو طبيعة صامتة فعن طريق اللون والحركة والتشكيلات أعطى اللغة المعبرة عن المأساة.



ماسح الأحذية

ثالثا ـ اتجاهات اجتماعية وسياسية

ممدوح قشلان
١٩٢٩

إن معالجة الموضوعات الشعبية هي الصفة الرئيسية، التي أعطت للفنان ممدوح قشلان طابعا مميزا، وخصوصا أن هذه المعالجة تتميز بحداثتها الفنية، فهي تنقل وتسجل، وتقدم رؤية خاصة للفن التشكيلي، لها استقلالها.

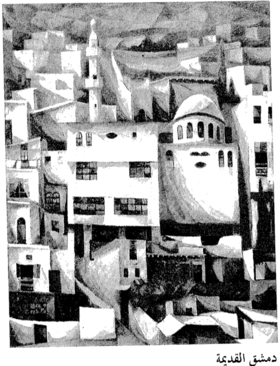
في البداية كانت تجاربه واقعية، ينقل الواقع ويحاكيه، وينقل الطبيعة بصدق متأثرا بتجارب رواد الفن التشكيلي، لهذا لا نرى ما هو جديد، الا حين سافر إلى روما للدراسة وبدأ يقدم الصيغ التعبيرية، متأثرا بالفنان غوغان وغيره من عمالقة الفن الرمزي التعبيري، ولكن اقامته في مدينة درعا جعله يتأثر بجو الريف في هذه المحافظة، بدأت الخطوط تزداد حدة في لوحاته، وتزداد البساطة فيها، والخطوط الملخصة للأشكال التي تملك الزوايا الحادة، والتحوير الهندسي التعبيري، والألوان التي أخذها من ألبسة النساء، التي تبدو أكثر تأثرا بالجو المحلي.

ويقص علينا الحياة في الريف، الفلاحون الذين جلسوا يتحدثون مع بعضهم، والفلاحات اللائي يعملن، يحملن الأطفال، أو نراهن حول نبع الماء، ويملأن الجرار، وهكذا ربط فنه بالمكان، وأعطى الأهمية لهذا الارتباط الذي أصبح ملازما له في كل مراحل تجربته الفنية، سواء اللوحات التي رسمها في القاهرة، وصوّر فيها العديد من اللوحات، وهنا نرى بداية تحول رئيسي من الجانب الواقعي التعبيري إلى المضمون الانساني والمشكلات الاجتماعية التي تصادف هؤلاء الناس، ومن أهم أعماله لوحة **عربة كارو** التي جمعت الموضوع المأخوذ من الحياة، والمضمون المأساوي لهؤلاء الناس المزدحمين في عربة صغيرة.

وفي لوحات المرحلة التي تنوعت لتطرق الموضوعات السياسية عن فلسطين أو الجزائر أو غيرها، نرى المحاولة لطرق الموضوعات المرتبطة بالقضية السياسية بأسلوبه الخاص، مع التحوير الهندسي، والألوان الحارة، أو أحيانا التحوير التعبيري الذي يزداد عنفا مع الموضوع، ولهذا ظل ممدوح قشلان مخلصا لأسلوبه الخاص، يلتقط الناس في تجمعاتهم في الشارع، والطريق، ويراقب ويسجل كل

المظاهر، ويقدمها في لوحته التي أصبحت تلتقط حركة مجموعة من الأشخاص، وتفاعلهم مع بعضهم أو حركة النسوة الريفيات في المدينة، أو امرأة لها زيها الشعبي الجميل، الذي يميزها، وهي تقف لوحدها، أو معها طفل أو امرأة أخرى، وقد اشتهرت هذه اللوحات التي رسمها لزي مفضل لحي من دمشق هو المزة رأى فيه الشكل الأكثر ملاءمة له.

وحين رسم الأحياء القديمة في دمشق أضفى عليها جوه الخاص، وأعطى التحليل الهندسي الأهمية الأولى، ولهذا ظلت المعالجة تحمل طابعا شخصيا، وتؤدي نفس الغاية التي سعت إليها، إعادة رسم الموضوعات بعد تعديلها سواء من حيث التحليل الهندسي أو الألوان التعبيرية التي حملها معه من الريف.



دمشق القديمة



ولّادة

رابعا ـ اتجاهات تجريدية

محمود حماد
١٩٢٣–١٩٨٧

لقد انطلقت الاتجاهات التجريدية من لوحة رسمها الفنان محمود حماد، وكتب عليها بعض الأحرف من الكتابة العربية في العام ١٩٦٤، وحين عرض أعماله أثارت هذه اللوحة مشكلة، اذ رأى المشاهدون، ولأول مرة لوحة تجريدية بعيدة عن التشخيص، المعتادين عليه.

وفي الحقيقة ان أهمية الفنان محمود حماد لا ترجع إلى هذه البداية التجريدية التي قدمها، بل ترجع إلى أنه كان من الرواد الأوائل، الذين قدموا اللوحات الواقعية في البداية، وأخذت تجاربه الفنية تزداد أهمية بعد عودته من الدراسة في روما، حيث ترافق مع الفنان أدهم اسماعيل، وعاد ليقدم اللوحات التعبيرية التي تلح على العائلة والأسرة، والمشكلات التي تواجهها حتى استقر على أسلوب شخصي، ينطلق من الكتابة العربية ويولي الحرف أهمية كبيرة، لأنه كان يمثل أحد العناصر التراثية التجريدية والتشكيلية التي يمكن الاعتماد عليها لتقديم لوحة حديثة.

ولقد كانت البداية الحديثة عند محمود حماد، تنطلق من كتابة عدة أحرف على سطح اللوحة، على نحو مستقل عن بعضها، ودون الاهتمام باعطاء المعاني الملائمة للأحرف، ومن ثم تحولت الأحرف إلى كلمات مكتوبة، ولها دلالتها، ومن ثم تداخلت التشكيلات التجريدية مع الكلمات، وأصبحت اللوحة مجردة تعتمد على الكتابة العربية، وتتصل بتراث الخط العربي.

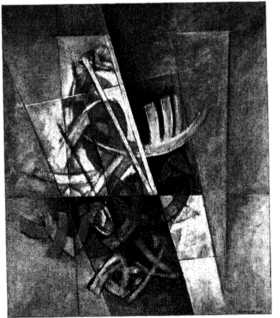
ونستطيع اكتشاف الجانب الهام في لوحات محمود حماد التجريدية، حين ندرسها لنرى فيها نظاما لونيا وشكليا، يبتكره عبر المعالجة التصويرية، والتي نرى فيها العلاقة المنظمة لعلاقة الخط مع الخلفية، والتوازن المنشود بين خطوط تتحرك في فراغ، ولها كتلتها وايقاعاتها، وملمس السطح الملائم.

وتبدل الضوء واللون، وأثره على العبارات المكتوبة، وبحيث تقدم كل لوحة حلا لأحد المشاكل التي تطرحها اللوحة، وامكانية الوصول إلى خلق مئات الاحتمالات من عبارة واحدة تكتب، وتأخذ أهميتها من موقعها وعلاقاتها.

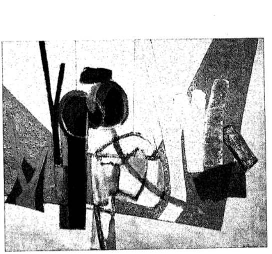
وهكذا توصل محمود حماد إلى أن الحداثة الفنية يمكن أن تكون نتيجة لدراسة الحرف العربي، وتقديمه وفق نظام

تشكيلي، وربط هذا بالمفاهيم التجريدية الحديثة وبالكتابة العربية، والتي لها أهمية كبيرة في التراث العربي، من حيث أن الخط العربي يملك المقومات الفنية التشكيلية والتجريدية التي يمكن استخدامها في لوحة حديثة.

وحتى نستطيع القاء الضوء على التجربة، نستطيع تحليل الطريقة التي يعمل بها انه يكتب عبارة من العبارات، مثل « بلاد العرب أوطاني »، وبشكل مباشر انفعالي، على قماش اللوحة ثم يبدأ بتنظيم ما كان قد كتبه، ويضيف إليه الألوان والتوزيع لمساحات ضوئية، ثم يدرس علاقات المساحات مع بعضها، حسب نظام جديد مبتكر، ويتوصل إلى مفهوم اللوحة المستقلة تماما عن عالم الواقع، وكذلك عن الجانب الذاتي التعبيري. واللوحة لهذا لها وجودها القائم بذاته، والوجود تحققه القيم التصويرية التي تخلق نظاما شكليا ولونيا، له جذوره العربية، ونظم وفق المبادىء التجريدية الحديثة.



كتابة عربية



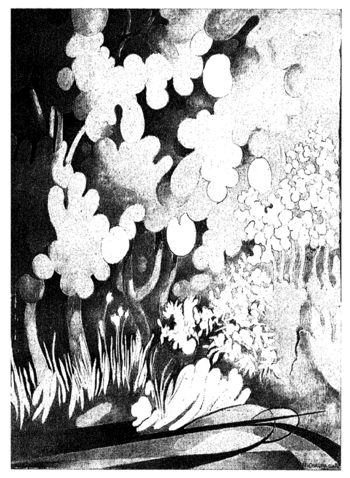
كتابة عربية

نصير شورى
١٩٢٠-١٩٩٢

لقد اتجه الفنان نصير شورى إلى التجريد بعد المرحلة الانطباعية، وقدم عدة لوحات مجردة، في نفس الفترة التي كان فيها الفنان محمود حماد، يبحث في اكتشاف أهمية الحرف العربي، تقديم لوحة جديدة، هكذا أصبح للتجريد أكثر من رائد واحد، وأثر على جيل من الفنانين الشباب الذين بدأوا بتقديم لوحات مجردة، ودخلت مرحلة الحداثة الفنية في مرحلة تجريدية، نتيجة لبحوثها الفنية، والبحث عما هو جديد لينطلقا منه.

ان المصدر الرئيسي للفنان نصير شورى هو الطبيعة والمنظر الطبيعي وقد توصل إلى اللون الشفاف، والتدرجات الملونة والمتناغمة فيه، وقدم أقصى ما يعطيه هذا المنظر، وكانت الخطوة الطبيعية أن يتجاوز هذه المرحلة، أن يترك المنظر ويبحث عن التناغم، والعلاقات اللونية، والبحث عن علاقات جديدة فيها الخيال وتعتمد على الذاكرة، التي لا نرى ما هو تقليدي من المحاكاة للموجود، وأصبحت الحداثة الفنية هي تنظيم الألوان، وفق المبادىء الحديثة، والانفتاح على عالم ملون غني أعمق من الطبيعة وفيه يضيف الفنان ليكون الواقع أكثر انسجاما، وكذلك اللوحة التي أصبحت شاعرية ملونة فيها العلاقات الشكلية المجردة، والمعبرة عن الجانب الذاتي.

وحين عاد الفنان نصير شورى إلى الواقع في لوحاته



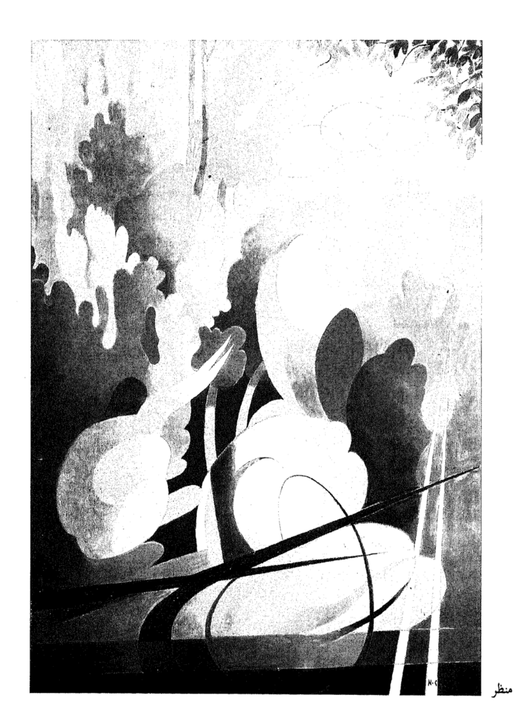
منظر

الأخيرة، بدأ يعيد رسم المنظر من الواقع ومن الذاكرة، ويبحث عن علاقات جديدة لم يقدمها الواقع ويعطي

الرؤية الجديدة التي ترى أن الفن ليس النقل المحاكي للموجودات، بل إعادة تنظيم هذا الواقع سواء من حيث الشكل أو اللون، وتوصل إلى لوحة لها صلاتها بالواقع، لكنها تستقل عنه بإضافات الشكلية، وبدأ يجرب اللوحة الملونة بلون واحد والمتناغمة أو المتضادة بألوانها، وعلاقة الكتلة من الطبيعة مع الفراغات، وينسق ذلك في لوحات عديدة تقدم واقعية جديدة، فيها احتمالات لامتناهية لعلاقة الألوان والأشكال، وأثبت أن الطبيعة الخاصة في بلادنا، هي مصدر هام، لفن حديث له مقوماته وله استقلاله.



منظر



منظر

خامسا ـ الاتجاهات الشخصية الحديثة

لقد اتجه بعض الفنانين في مرحلة الحداثة الفنية اتجاها شخصيا، وقدموا لغة فنية خاصة، أخذوها من الواقع أو التراث التشكيلي، أو من الأشكال التعبيرية المأساوية، وعملوا على تعديل الموجود من الفن، ليتلاءم مع رغبتهم في الوصول إلى شيء جديد، يتجاوز التحديدات المألوفة للانتماءات الفنية، وجمعوا بين أكثر من مصدر يأخذون منه لتكوين الشخصيات الفنية المستقلة.

وهكذا بدأنا نرى العناصر الفنية المستمدة من التراث العربي، وقد تشابكت مع الأشكال التعبيرية المحورة للواقع، والموضوعات الانسانية تقدمها الرموز، المأخوذة من التراث القديم والصيغ الذاتية أصبحت قادرة على تقديم الموضوعات السياسية والاجتماعية.

وقد تجلت عملية التداخل بين الأشكال الفنية، فالواقعية أضيفت إلى التجريد، والأشكال الوافدة مع التراثية، وبرزت الاهتمامات تتوجه نحو كل العناصر الفنية التي نملكها، سواء كانت مأخوذة من الحرف التقليدية، أو الايقونات الدينية، أو رسوم الأطفال، أو الآثار القديمة أو البيوت الشعبية التي أعطت الفنانين الكثير من الايحاءات، لما تملكه من نسيج معماري خاص أو تتضمنه من بشر يعيشون فيها ويتفاعلون معها.

وقدموا الحداثة الفنية بصياغات شخصية، واعتمدوا على التأليف الشخصي المبتكر وبدون أشكال مسبقة تحدد آفاق التعبير بصيغ معينة، واستفادوا ممن سبقوهم، ليقدموا الرؤية الجديدة، التي كانت نتيجة لأبحاثهم وتجاربهم والرغبة الكامنة عند كل فنان منهم، لتقديم اللوحة التي تملك أكثر من جانب، وهم يبحثون عما هو خاص، رغم الاختلاف في النتائج، ويرون أن الفن هو عملية تركيب وجمع وحشد العناصر، ودمجها في كل موحد.

الياس الزيات والفن الملحمي
١٩٣٤

لقد مرت تجربة الفنان الياس زيات بعدة مراحل، بعضها يرجع إلى أيام الدراسة في صوفيا والقاهرة، وبعضها الآخر اكتشفها في التراث المحلي، وقدم الرؤيا الفنية التي نستطيع أن نقول عنها بأنها تمثل الفن الملحمي الرمزي.

في البداية، كان الياس زيات واقعيا، وذلك نتيجة لمرحلة الدراسة الأولى في بلغاريا، ثم بدأ بالبحث عن الصيغ الملونة المتطورة، والمتحررة من قيد المحاكاة واتجه نحو التعبيرية عن طريق اللون المميع، والأجساد الطائرة العارية، التي تكشف عن عملية التحول ... ليصبح الشخص متحركا في اللوحة، ولا يبقى ساكنا أو جامدا.

وتوصل إلى التجريد الذي قدمه بمساحات مشغولة السطح، وفق مفاهيم الحداثة الفنية التي تذهب إلى القول بأن اللوحة عبارة عن مساحات ملونة، ودراسة علاقات مع بعضها البعض، والاهتمام بتنظيم التكوين المستقل عن الواقع، الذي أخذ الفنان عنه.

ثم تعرف على أهمية الخشب الدمشقي المدهون والملون، والذي يسمى « العجمي »، والذي ملأ جدران البيوت القديمة، وأخذ منه بعض العناصر الزخرفية، وأعطاها في اللوحة، وقدم المساحة المشغولة بملمس السطح، الذي نحس بأنه ملون، وله صيغة خاصة، وليس المساحة الملونة بدون ملمس وجمع بين التجريد الحديث، الذي يضم العناصر الزخرفية.

وقدم في النهاية ما يعرف باسم « الاتجاه الملحمي الرمزي »، والذي توصل إليه، بعد التجارب العديدة، نتيجة لدراسته لفن الايقونات التقليدي، في الكنائس القديمة الذي درسه دراسة مستفيضة، وقام بترميم بعض الايقونات، ورسم بعضها، واستفاد من ذلك كله لتقديم لوحة فنية حديثة، تستقي من كل العناصر، وتعمل على دمج هذه التأليفات مع المشاهد الشعبية لجموع الناس في الطريق والحارة، وأضاف إلى ذلك كله، الرموز التي جعلته يرسم موضوعاته، بشكل بعيد عن المباشرة، وكذلك التقنيات القديمة التي استخدمها رسامو الايقونات، وصناع الخشب، والمضامين الجديدة المعطاة، من خلال عملية التنفيذ، اذ رسم على القماش الأشكال التي يريدها، وبالحبر الصيني الممدد، ثم أضاف اللون بعد ذلك، وجعلنا نحس بأن الأشكال المرسومة تستقل بوجودها عن اللون، وتأخذ حضورا خاصا.

أما الموضوعات التي عالجها فهي عديدة، لكنها تريد الوصول إلى وضع الانسان المعاصر، الذي يعيش في المدينة، والمأساة التي تعيشها هذه المدينة، انها مصلوبة، وتحتاج إلى الشخص الفادي الذي يبعث الحياة، أو الرجل المخلص، وقد أتى على شكل فارس يحمل سيفا، والمرأة التي نراها تعاني أو تنزف من جرح عميق، في صدرها، وقد زخرفها بالزخارف التقليدية، التي تعطيها الهوية، ونحس بأن الهدف هو استخدام الرموز الدينية المختلفة، لتقديم وضع الحياة المعاصرة، والتأليف له أبعاده

الكثيرة، التي يعود إلى التجريد من حيث النتيجة، والأشكال تتحور على يديه لتؤكد على المأساة التي يعيشها، وهناك المشاهد اليومية المندمجة، مع الخيال وما

الطائر والمحارب

هو قديم يتفاعل مع الحديث، بعفوية وبشكل حدسي، حتى نتوصل إلى ان كل العناصر تتآلف، وتتعايش على اختلاف مصادرها، وتقديم الشيء الشخصي الذي لا نراه الا عنده.

وفي لوحاته الأخرى نرى هذا التشكيل المتنوع، الذي يتناول موضوعا حديثا، أو قديما، وقد قدم ضمن التأليف الخاص، والأشخاص المرسومين بالخطوط العفوية، الذي هو نتيجة لولعه بالرسم غير المحدد للأشكال، والمتداخل مع غيره، والألوان القليلة التي تعطي الحالة، وليس الواقع، وكذلك الرموز التي تخدم هدف اللوحة، وهو خلق حالة انسانية كاملة، ولكل مشاهد أن يرى فيها ما يريد.



في الطريق



الطائر



وجه

نشأت الزعبي والتأليف الملحمي للحياة الشعبية ١٩٣٩



قرية

لقد انطلق الفنان نشأت الزعبي من الأحياء الشعبية القديمة، والبيوت التقليدية، ومن رصد الأجواء الشعبية، وخصوصا في الحمامات العامة، وذلك في فترة الدراسة، وما قبلها، وتوصل الى الشيء الشخصي، الذي يقدم الرؤية الخاصة من خلال هذا البحث، والاكتشاف لما في تراثنا المحلي، من عناصر تملك الخصوصية، اذ من الممكن الوصول إلى الحداثة من خلال ذلك، وعن طريق التعلق بهذه الموضوعات وحب الاستفادة منها.

وقد اجتمع في الرسوم الأولى له، الواقعية في الرسم، والشاعرية في الروح التي ينفذ بها هذا الرسم، ونحس بأنه لا يرسم الا ما يراه جديرا بالتنفيذ، ومع الرغبة في ادخال التعديلات، والحذف للكثير من الأشياء، وحشد الهام وابرازه واعطائه الأهمية الأولى، ثم انتقل إلى التجريد في لوحات قد تحتوي على لون واحد، أو خطوط قليلة لكنها محملة بالايحاءات، وأحب المشاهد التي نراها في الحمامات، سقوط الضوء من النوافذ التي تعطي الأجواء الخاصة، والتي تدل على فهم للحداثة المأخوذة من الواقع المحلي، وأعطى اللوحة طريقة تنفيذ خاصة، فاللون قد أصبح مميعا، يقربه من الألوان المائية، ويتم توشيحه عن طريق ضربات الفرشاة المختلفة الشدة والقوة، لتعكس حركة في السطح، والابتعاد عن المفهوم التسجيلي، واختيار المقاطع من عدة أمكنة، وجمعها معا لتصبح كأنها قطعة من الفسيفساء.

وحين عالج الموضوعات السياسية والاجتماعية، لجأ إلى الرموز البسيطة، فالدجاجة لا تأكل الحب، في لوحته **القرية والحمامة** مقتولة، وهي رمز للسلام، والمرأة يهاجمها القط الأجرب، والحيوان المفترس يهاجم العصافير، ونحس بأن هذه الحكاية الشعبية، التي يقدمها، أخذت من واقع الحياة عندنا، في الريف والمدينة وعمق الارتباط بالحياة الريفية، وأسلوب التنفيذ الذي نرى فيه الخصوصية.

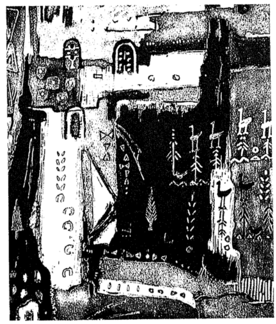
وقد يكون من المفيد أن نقول في الخاتمة، أن لوحة الفنان نشأت الزعبي قادرة على جمع العناصر الموجودة في الريف، وأخذ المناسب الذي يتم توظيفه، والقدرة على خلق جو ملحمي للحياة الشعبية، وربطها بتأليف خاص، وبحيث تتجاوز المفاهيم الواقعية التقليدية لنقل مشهد إلى عملية خلق المشاهد المتنوعة الأزمنة والأمكنة والتي تتآلف في لوحة خاصة لِه ميزاتها التعبيرية والانسانية وشاعريتها، وتأليفها المبتكر الذي يدل عليه.

غياث الأخرس وفن الحفر المحلي
١٩٣٧

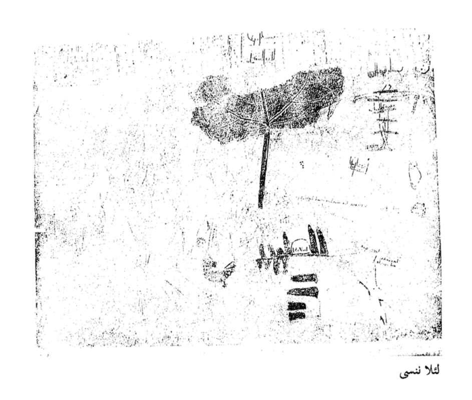
لقد أحب الفنان غياث الأخرس الموضوعات الاجتماعية والسياسية، وقدمها بشكل واقعي، وكانت البداية، عن طريق الحفر على الخشب والمعدن، والطباعة الفنية ولاقت اللوحات نجاحا وكانت البداية للاهتمام بفن الحفر وأنواعه، وادخاله إلى سورية في عام ١٩٦٥ حين عاد إلى بلاده بعد الدراسة في مدريد وباريس والبحث عن أنواع الحفر المحلية والاستفادة منها.

وبدأ يكتشف أهمية الحفر على الخشب القديم، والذي استخدم شعبيا على نطاق واسع، في طباعة الأقمشة الوطنية، وكذلك الحفر على المعدن التقليدي الذي اشتهرت به دمشق، وحفر المعدن على السيوف والخناجر له تقاليده العريقة، وكذلك الحفر على الحجر في الصخور لاقامة المساكن، والحفر أو النحت الذي تقوم به الرياح للحجر، وتعطيه الشكل الجديد، وحاول غياث الأخرس أن يستفيد من هذه الطرق القديمة، وتقنياتها لتقدم فن حفر حديث له سماته المحلية وله المعالجة الحديثة.

وقد تجلى هذا واضحا في لوحته الهامة **لئلا ننسى** التي حفرها في العام ١٩٦٨، وفيها الحلول الفنية والحفرية الشخصية، سواء من حيث المعالجة، أو من حيث ايجاد الرابط بين ماضي الحفر وحاضره، وللتعبير عن الموضوع وهو نكسة حزيران ١٩٦٧، وقد لجأ إلى قصيدة شعرية تحمل نفس العنوان، كتبها على قطعة المعدن، وقدم المخلفات التي تركها العدوان، من بقايا شكل انساني، نباتي أو بقايا التدمير، ومأساوية الأحداث السياسية، والاجتماعية، وبحلول فنية خاصة، فيها المعالجة الجريئة وهذا نراه واضحا في لوحته **امرأة معلقة على حبل الغسيل** التي تقدم واقع المرأة ومأساة حياتها، بالرمز البسيط والاختزال التشكيلي، والحداثة الفنية.



معلولا



لئلا ننسى

نذير نبعه والواقعية الرمزية
١٩٣٨

لقد استطاع الفنان نذير نبعه أن يثبت جدارته كفنان طليعي في حركة الحداثة الفنية، وذلك بعد انتاج فني متواصل، وتوصل إلى تقديم لغة فنية شخصية، قادرة على التعبير عن كل الموضوعات المختلفة، والتي مرت بها تجربته، ودلت على تنوع قدراته الفنية، ثم استقرت تجربته على الأسلوب الشخصي واقعية مبسطة معبرة وقادرة على التواصل مع الناس، والتعبير عما يريد من رؤى فنية وفكرية، وتوليد فن عريق أصيل من أبسط الأشياء وأكثرها عادية وألفه.

وقد مرت التجربة بعدة تحولات فنية، وأسلوبية، حتى استقرت على شكل فني خاص، وذلك منذ عام ١٩٥٥، حين اكتشف أنه يستطيع التعبير بالرسم، وأعطى ما هو متميز وله حضوره على الساحة الفنية.

لقد انطلق من الواقعية، وان لوحاته الأولى تكشف عن التعلق بالفن الواقعي، كما تكشف عن قدرة على التعبير بالخطوط وحدها، والقدرة على النفاذ إلى أعماق موضوعاته وعدم الوقوف عند الرؤية الحسية المباشرة.

وكانت الواقعية هي محور التجارب الأولى التي رسمها في القاهرة، الواقعية التي لا تنقل ما يراه حرفيا ومباشرة، بل الواقعية التي تسعى إلى تأليف الموضوع، واعطاء المضمون الاجتماعي ولوحته **عمال مقالع الأشجار** تدل على المفهوم الجديد للواقعية الذي قدمه.

واتجه بالواقعية اتجاها تعبيريا، بعد عودته مباشرة، وعبّر عن مآسي الانسان المعاصر في مواقفه من الحضارة الحديثة، فأعطى وجها آخر للواقعية، وربطها بالدفاع عن الانسان، وعن استلابه وضياعه في عالمنا المعاصر، وسمح لنفسه ببعض التحويرات للأشكال لتساعده على التعبير عن المضمون.

وساعدته هذه التجارب على البحث عن تحليل الجسد الانساني، واختزاله، وتلخيصه واكتشف قدرته على



عشتار

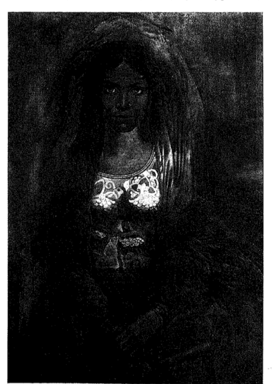
التعبير بالخطوط وبلون واحد، ودخلت التجربة في مرحلة جديدة، تؤكد على الواقع كمفهوم فني، وعلى الحلول الممكنة تشكيليا للتعبير عن أعمق الموضوعات فقدم المرأة كنسيج عضوي، وألح على الكتل اللحمية التي تغلف الأجساد، وأعطى فنا هو شعر خالص، وبلغه يمكنها أن تنقل ما يريد، وفتح الباب على مصراعيه إلى فن سياسي ملتزم، فرسم مئات اللوحات، بمختلف المواد عن الموضوعات السياسية دون أن ينقل ما يراه، بل يختزل ويضيف، وتوصل إلى صيغة مختصرة للانسان وتقدمه، الانسان الشهيد والانسان المقاتل، وحاور الموضوعات المختلفة، مقدما حلولا فنية ملائمة.

وحين سافر إلى باريس للدراسة مرة أخرى، أخذت الواقعية شكلا جديدا، اذ اتجهت إلى تحليل الواقع، واكتشاف القيم الهندسية فيه، ومحاورة المفاهيم التصويرية في علاقاتها مع القيم التجريدية، ودخلت التجربة في تصور جديد للفن، يؤمن بأن أعمق الأفكار يمكن التعبير عنها بأبسط الأشكال، وقدم الحلول الفنية الممكنة، واستعان بالرموز، التي أغنت موضوعاته، وأعطتها العمق الضروري.

وهذا يدل على أن نذيرا قد ربط فنه بقضية الانسان، وعلى أن يكون التعبير عنه واقعيا، بالمعنى الجديد للواقعية، وبصياغة متطورة مفتوحة، قادرة على اكتشاف الجديد، وهو يجري البحوث ليعمق هذا المضمون، ويعطيه المتانة الفنية، والصيغ الملائمة، وهو يولد في كل مرة ما هو جديد، يتفاعل مع ما سبق له أن اكتشفه، حتى ما هو أعمق وأكثر أصالة.

وهكذا توصل إلى الشكل الجديد للواقعية، المرتبطة بالرمزية، والتي أخذت معنى جديدًا، مستخلصا من كل الماضي، والأشكال البشرية، المرأة، التي تبدو أساسية وحولها العناصر، الخلفيات التي أخذها من الواقع المحلي، والتي حملت مضمونا جديدا ورمزا هو نتيجة العلاقات بين الانسان وما حوله.

وقد رسم اللوحات العديدة عن المرأة وخصوصا التي تحمل اسم دمشق، والتي اشتهرت، ورمز بها إلى المدينة عن طريق فتاة حسناء، وعكست روايته للواقع، وطريقته في التعبير عنه، ان المرأة الجميلة تعيش حالة حزن، يتجلى هذا الحزن في صراع بين قوتين، صراع بين القوى التي تهاجمها وتريد محو تراثها، وما هو موجود في الخلفية من



دمشق

أشكال فيها الحالة الهيولية. فالفوضى تسيطر على كل أجزاء اللوحة، بحيث لا يبقى إلا الوجه والبدن، وجزء من كتابة عربية، وطاولة من الخشب الدمشقي، ونرى المرأة قد حررت يديها، لتستند على الطاولة، وقد حملت الأزهار، وتلتقي اليدان دلالة على ترابط التراث والجمال وتظهر الحلي جزئيا، وكذلك أجزاء هامة من جسد المرأة ولعل الثديين أكثرها أهمية، لما يحمله هذا الجزء من أهمية، دلالة على الخصب والتوالد والعطاء.

ونكتشف جمال حركة اليدين، وارتباط اليد اليمنى بالثدي، والزهور، والحركة المستمرة التي تربط بينهما، والتي تدلّ على القيم الانسانية والحضارية، وتفاعل الرموز مع بعضها، وهكذا خلق حالة درامية بين نقيضين وجعل هذه الحالة تقدم المضمون، باستخدام الأشكال، وايجاد لوحة واقعية، فيها الرموز والايحاءات التي لا تنتهي، وكذلك يفعل في كل لوحاته الأخيرة التي تتجه نفس الاتجاه.



دمشق

غسان السباعي وصراع الانسان للبقاء
١٩٣٩

ينطلق الفنان غسان السباعي من القضايا الانسانية، ويعالجها معالجة خاصة، ويضع الانسان في مواقف مأساوية بشكل دائم، وذلك منذ أن أنهى دراسته للفنون في الاسكندرية وحتى الآن، وفي البداية تأثر بالتجارب الفنية الميتافيزيقية، ومن المعروف أن هذه المدرسة تلح على وضع الانسان المعاصر، والأشياء التي تحيط به، وذلك لكي تؤكد على غربة هذا الانسان وضياعه وعن طريق أبسط الأشكال الفنية، وأكثرها عادية وألفة، ولقد تأثر في البداية بمشاهد من ريف حمص، حيث كان يقيم، وقدم مزيجا فنيا خاصا نراه في لوحته **تلبيسة**، التي قدم فيها القرية بصياغة معمارية هندسية، ودمج بين بناء اللوحة المتين، وشاعريتها، وقوة التعبير وقد أكد على المضمون الانساني عبر التفاعل بين القاطنين والقرية.

وقد تطورت التجربة بعد ذلك، في الفترة التي تلت نكسة حزيران في العام ١٩٦٧، وبدأت لوحاته تحفل بالرموز المختلفة، التي أعطت لأسلوبه صيغة جديدة، وفي هذه المرحلة رسم لوحته **شق في جدار**، وعكس عبر هذا الشرخ الأحداث السياسية. وحين قام بعملية صلب طفل على الجدار أضفى على عمله المعاني الجديدة التي هي نتيجة لقدرة الرمز البسيط التعبير عن المعاني العميقة.

وسافر غسان السباعي إلى باريس، لمتابعة الدراسة وعاد من باريس بتجارب جديدة تضمنت عنصرين أساسيين، وهما : العودة إلى الانسان، وتقديمه بصيغ معمارية بنائية، اذ برزت الكتل في الجسد، ورغم تقطيع أوصاله، وتعدد الأشكال التي قدمها لهذا الانسان، لكنه ظل واقفا وصامدا رغم كل شيء، وان قوة صموده، تأتي من الكتل المتينة التي لجأ إليها، وعبر لها عن الموقف الذي يريد، ان الانسان قادر على مغالبة كل الظروف التي تقف بوجهه.

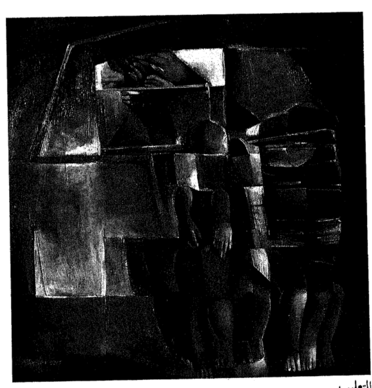
ولقد تجلت هذه الأمور واضحة في لوحته **المفاتيح** التي رسمها في هذه المرحلة اذ رسم الفتاة تحمل بيدها المفاتيح، الحرية، وأراد التأكيد على حرية المرأة بيدها وهي القادرة وحدها على انتزاع هذه الحرية، لتفتح باب السجن الذي وضعت فيه. وقد رسم باب السجن بأشكال هندسية تحيط بالمرأة، وتمنع حركتها، وان الوجه المعبر عنه بالتفاتة جانبية، والشعر المنسدل، لم يمنع المأساة، ولم يوقف الخطر.

وفي نفس الوقت، قد تعني اللوحة شيئا آخر، لأن الرمز يحمل ما هو أعمق فالمرأة هي الأمة، وهي تملك خلاصها بيدها، لأنها تملك المفاتيح، ولا يمكن للقيود مهما كانت أن تمنع حرية الأمة، وان جمال المرأة يدل على العراقة. ولهذا ليست المرأة شيئا عاديا. وهناك الحلول التشكيلية التي لجأ إليها، اذ يستخدم الحلول الهندسية في العمارة، وفي الوجه واليدين، ونرى اللمسات الشاعرية في الوجه والشعر، وهكذا أعطى اللوحة المضمون، والصياغة

الخاصة التي تدمج بين أكثر من شكل في لوحة واحدة، حسب الفكرة التي يريد، ووفق تكوين شخصي له صلاته بالتشكيل المعماري الواقعي، والأسلوب الشاعري الذي يضيف شيئا جديدا.

ويتجلى هذا في لوحته **بناة المستقبل**، فاللوحة تضم أربع نسوة، احداهن ضمن صندوق مغلق وقد تحررت من كل القيود، ولم يبق إلا علبة واحدة وان المرأة إلى اليسار، قد أعطت الطفل بعد تحررها، وكل المراحل المختلفة تساعدنا على توضيح المفهوم الذي يريده، اذ أن الانطلاق هو المستقبل والحرية التي تمكن هذه الأمة من العطاء، وقد ظهرت الأقفاص التي تسعى إلى تقييدها، ولكن تستطيع أن تعطي بالحرية العطاء المطلوب، وما فيه خير الانسانية.

وفي الخاتمة، نستطيع أن نضيف قولنا بأن غسان السباعي قد توصل إلى لغة فنية خاصة، به، وله رموزه، والتي ترتبط بالانسان الذي يسعى من أجل الحرية والانعتاق، واستخدم كل الوسائل المتاحة، ليؤكد على أن العالم هو هذا الانسان في سعيه، وقوة بنائه قادر على تحقيق المعجزات، وعبر الرموز التي قدمها، والعناصر التشكيلية المختلفة التي أوحت لنا بأن المستقبل لهذا الانسان اذا استخدم قوته، وحقق أحلامه التي هي مشروعة ومن خلال اللغة الفنية التي تجمع العناصر



التعليب



فتاتان

أسعد عرابي والبيوت الدمشقية
١٩٤١

لقد أحب الفنان أسعد عرابي البيوت الدمشقية، ووجد فيها مصادر الايحاء التي لا تنفذ، وكانت البداية تحليل اللوحة وردّها إلى مساحات هندسية في طابعها العام، وقدم الشيء الجديد الذي لم يكن معروفا على الاطلاق، على شكل دراسة للعناصر الموجودة، وتقديم الأشكال وقد لخصتها الخطوط وحدها، كما أعطى الحركة الايقاعية لتوزيع الأشخاص، والبيوت، وتدرج المساحات حسب كمية الضوء التي تأخذه.

وكان من الواضح، أن الفنان أسعد عرابي أراد الحداثة الفنية، التي تملك النظام الهندسي في التكوين، وتوزيعْ الأشكال والكتل في تشكيلات، تعطي الانطباع بأن لكل شيء نفعه في اللوحة، ويجب أن يتفاعل مع العناصر الأخرى، وان هذا النظام له طابعه الهندسي، وله التدرجات التي تعطي الاحساس بالحيوية، وهكذا آمن بأن الفن هو هذا النظام الذي يملك إعادة التأليف ورده إلى أشكال هندسية، وتحريك اللوحة بالايقاعات الموسيقية.

وقد تطورت هذه المفاهيم فيما بعد، حين اكتشف أن عليه أن يقدم الناس الذي يعيشون في البيوت ويتفاعلون معها، وذلك في الفترة التي تلت نكسة حزيران في العام ١٩٦٧، وبدأت لوحته تأخذ أبعادا جديدة، وبدأ الجانب التعبيري بالظهور، محاولا تحطيم النظام في اللوحة وتعديل مفهومها.

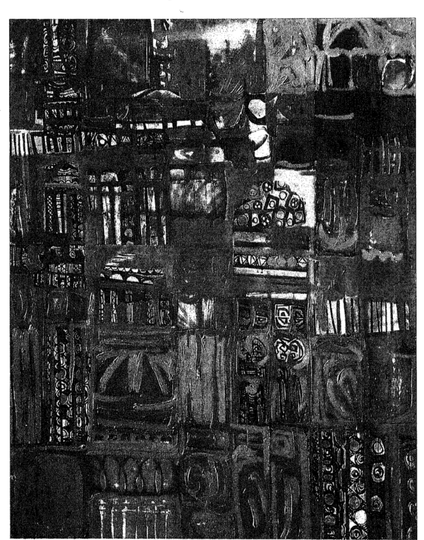
وبدأنا نرى الخطوط الهندسية تزداد تباعدا عن بعضها، كلما ازدادت المأساوية في اللوحة، وتحول الحزن الصامت إلى صراخ، وتفجرت الخطوط تحت ضغط الأشكال الانسانية، التي سعت إلى الخروج من اطارها المحدد، وكذلك اهتزت البيوت، وتعرضت للتهديم والدمار، وكان يريد أن يقول ان جمال التراث العربي في البيوت، وما تملكه من نسيج معماري، قد تعرض للعدوان، واننا نواجه التحديات الحضارية المعاصرة التي تهدد وجودنا.

وهكذا تحولت المدينة القديمة إلى رمز قادر على التعبير عن أفكاره، ورصد الواقع السياسي والاجتماعي وتقديم شهادة عليه.

وفي المرحلة التالية التي أتت بعدها، والتي سافر فيها إلى باريس لمتابعة الدراسة، وتعمق في دراسة التراث العربي، وتعرف على خصائصه الروحية التي تجعل الخط رمزا للمطلق، واللون رمزا للروح، أو لشيء آخر كما فعل الصوفيون، بدأت اللوحة تتحرك إلى أشكال مجردة، وعلاقات لونية محضة، وتحول من الأشكال التعبيرية الواقعية إلى اللغة المجردة التعبيرية.

ثم عاد بعد ذلك إلى الواقع، واستقرت التجربة على رؤية شخصية، تعود الأشكال فيها إلى اللوحة من الذاكرة، وتقدم اللوحة على انها نظام من العلاقات

الايقاعية، التي تنظم الأشكال المأخوذة من البيت القديم، وهذه الأشكال، قد تظهر أو تغيب حسب المكان الذي توضع فيه، وبدأنا نرى بقايا نافذة أو شكل هندسي قد غاب، وقد يتكرر هذا الشكل، لكنه يظهر بصيغة جديدة من حيث اللون، أو الحرارة والبرودة، أو ملمس السطح، وهكذا توصل إلى اللوحة الحديثة، التي تقدم تحولات الواقع وجدليته من خلال نظام لوني ايقاعي، مشبّه بالواقع دون تمثيله.



دمشق القديمة

خزيمة علواني والحصان المكبل
١٩٣٤

لقد اجتمعت الموهبة المبكرة، والمقدرة على الرسم الدقيق بالقلم، والصياغات المحكمة للأشكال الفنية، وشكلت أهم تجارب الفنان خزيمة علواني، حين أضاف إليها الأساليب الحديثة، التي تعرف عليها أثناء الدراسة للفن في روما وباريس.

وكانت البداية مشجعة حين أقام أول معارضه، اذ تعرف على الأساليب الأكاديمية بكل معنى الكلمة، وقدم الأشكال الفنية الأكثر تطورا، والتي سمحت له بتحوير الواقع، ثم تحليله، وإعادة البناء المعماري الهندسي للشكل، وتعرّف على المفاهيم السيريالية والتعبيرية، وكانت البداية للبحث عن أسلوب شخصي خاص، يملك الرصيد الفني.

وفي التجارب التي تلت، عالج الموضوعات السياسية والاجتماعية، التي كانت تشغله، وعكست اللوحات حب البحث، والتحليل، والتحاور مع الأشكال لتقديم الموضوعات المحلية الملحة.

ولقد أظهرت المرحلة، مدى تعلقه بالأسلوب العقلاني، في التعبير الفني، الذي كان يتطلب منه، أن يدرس كل شكل في اللوحة التي يرسمها، وتكوين دراسة مستفيضة، ويعالجها مرة بعد أخرى، حتى تستقيم، ولهذا لم يكن يهتم بالرسم التمهيدي في البداية، بل يعتبره منطلقا، ويستنفذ الأشكال بحثا، حتى يصل إلى الاقناع بما يقدم.

وفي المرحلة الثانية، اتجه إلى رسم الحصان الذي وجد فيه رمزا هاما يساعده على التعبير عما يريد، ولأنه أصبح واضحا لديه، أن الحصان قد ارتبط بالتراث العربي، وما يملكه من خصائص جعلته أثيرا لديهم، من الممكن أن يرمز إلى الأمة العربية، ولهذا قدمه بالصياغة التي تسمح له بالتعبير عن الواقع المأساوي، التي تعبر عن الأمة، وقد عبر بالحصان عن الكثير من الأحداث وكان دائما يعكس الأمل والتفاؤل، ورغم كل المحن، لأنه ينهض رغم الجراح ليتابع الطريق.

ثم برزت الاتجاهات المستقبلية، التي أثرت على أعماله الفنية واستعان بها لتقديم الحركة والمضمون، الذي يريد، وهكذا أصبحنا نرى له أكثر من رأس وله عدة أرجل، وأصبح يملك القدرات المتعددة والمتجددة، التي تمنع موته وتجعله بألف شكل وشكل.

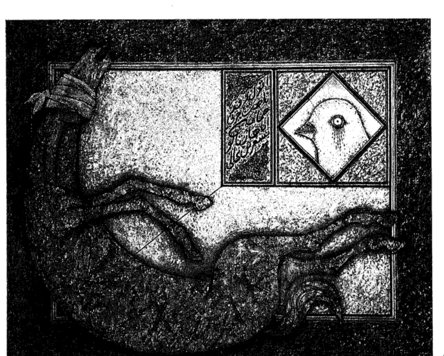
وحين رسم لوحته عن **معركة اليرموك** كانت البداية لتقديم لوحة تاريخية، وبصياغة حديثة، تستفيد من التراث التشكيلي، ومن المفاهيم المستقبلية، فأزياء النساء أخذها من الواسطي، وهناك العديد من التأثيرات الشكلية، ولهذا رأينا الرؤوس والأرجل تتداخل معبرة عن الحركة والتجدد، ونحس بأنه يبحث، عن الأشكال الملائمة له، في فن المنمنمات العربي، وخصوصا الواسطي ليرسم النساء، ويقدم فيها الحركة اللامتناهية.

وفي المرحلة الثالثة، تجددت تجربته، وتبدلت الأشكال فيها، وأصبحت تعكس التشويه المقصود، بدلا من التجميل، وتقدم العوالم الغريبة المحترقة وتستعين بالألوان السوداء، التي جعلت اللغة التعبيرية هي الأساس، والأجواء السيريالية تساعده على ايجاد عالم خاص غني بأشكال العنف والتمرد.

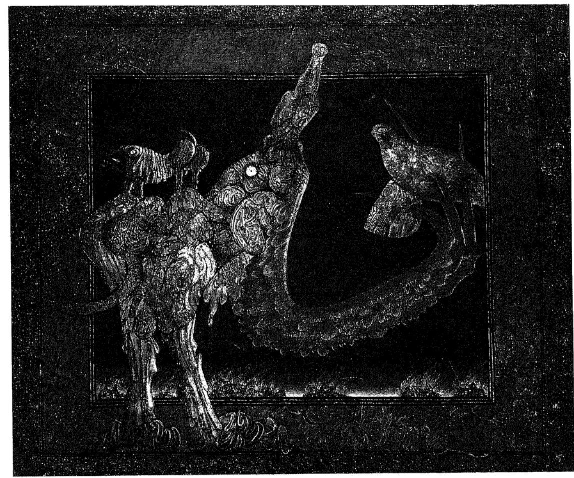
وحين رسم لوحته الشهيرة التي أعاد رسم لوحة **الغورنيكا**، وحاول أن يكون التعبير فيها أكثر مسرحية، ودرامية نتيجة لعملية إعادة الرسم، واضفاء مضمون جديد عليها، وهكذا أصبحت لتجربة خزيمة علواني أهمية كبيرة، لأنها تقدم الموضوعات السياسية والاجتماعية بلغة تعبيرية مأساوية لها خصوصية.



الحرائق



الحصان



تکوین

عبد القادر أرناؤوط واللوحة الشاعرية والاعلان الفني ١٩٣٤-١٩٩٢

في العام ١٩٦٢ نظم الفنان عبد القادر أرناؤوط أول معرض له جمع فيه تجاربه الأولى، وكانت البداية المفاجئة لكل من شاهد المعرض، وذلك لأنه قدم لوحاته قائلا :

ـــ انني أريد لوحاتي بلا عناوين.

وكان يريد أن يلفت الانتباه إلى أن على المشاهد أن يستمتع باللوحة، دون أي توجيه له باتجاه محدد، بل علينا أن نكتشف بأنفسنا القيم الفنية فيها.

ولقد اكتشفنا في اللوحات الشاعرية والألوان المصاغة لتعكس ذلك، والشكل المختزل، والرموز البسيطة العميقة، التي أخذها من التراث العربي التشكيلي، والتي تملك الدلالات ذات الطاقة التعبيرية غير المحددة.

وبعد أن اختبر الأشكال المختزلة والمبسطة، استخدم اللون ليقدم حركة الفراغ المحيط بنا، واستفاد من الأشكال المرسومة في الأحياء القديمة، وأعاد الصياغة، معبرا عن القيم التشكيلية، عن طريق اللون المتداخل الذي يعطي التدرجات الضوئية، وأضاف إليها حركة لم تكن فيها.

وتنوعت التجارب الفنية، والبحوث التشكيلية، وتوصل إلى التعبير عن الموضوعات السياسية والانسانية عن طريق الرموز، كأن يقوم بتدمير بعض الزخارف والأشكال، للدلالة على المضمون، وتوصل في الخاتمة إلى لوحة هندسية الطابع من حيث التشكيل، شاعرية من حيث الهدف عن طريق تنظيم الزخرفة، واللون وقادته التجارب إلى رسم لوحة تنطلق من مربع أو مستطيل أو دائرة ثم ايجاد التوازن في الأشكال عن طريق كلمات تكتب، في احدى الزوايا، وقد تكون الزخرفة متمردة على النظام، تخرج من اطارها المحدد، أو تتحرك حركة نهائية نتيجة وضعها في اللوحة.

وهكذا نستطيع القول بأن الفنان عبد القادر أرناؤوط كان من الفنانين المتميزين في قدراتهم الفنية، وتوصل إلى شخصية فنية خاصة، وقدم التجارب العديدة التي تكشف عن ذلك، وفي نفس الوقت، كان من الفنانين المبدعين في مجال فن الاعلان، والغرافيك، وكان قادرا على تقديم لغة حديثة في هذا المجال، اذ جعله بمستوى اللوحة الفنية سواء من حيث التأليف أو الرمز المستخدم، وقد ساعده على تطوير فن الاعلان، قدرته على ممارسة فن الخط العربي ودراسته للكتابة العربية، وامكان ادخالها في مجال التأليف للاعلان والغرافيك، واستفاد من الخبرات التقنية التي يملكها، في تقديم اعلان فني وثقافي أسهم في نشر الفن التشكيلي عن طريق الاعلان المطبوع، وأغلفة الكتب والرسوم التي تقدم فيها، والخط المبتكر الملائم للتشكيل الحديث.

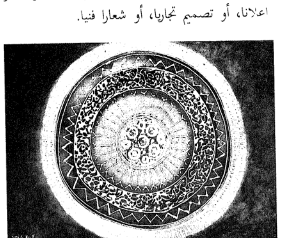
ومن أهم اعلاناته ما قدمه لحفلات الموسيقى والمسرح القومي، ومعرض دمشق الدولي، والسينما، والمعارض التشكيلية المختلفة، التي أعطى الدليل فيها على

أن الرمز البسيط يمكن أن يحمل الدلالات المختلفة، إذا أحسن توظيفه، وتقديمه، ومن الممكن أن يكون التراث العربي في الخط العربي أو الزخرفة أو الرسوم الأخرى، مصادر هامة للفنان، لكن عليه أن يعيد الصياغة، ليجعل الكلمات العربية أكثر حداثة، وتماشيا مع التطوير الغرافيكي، وكذلك هي حال الزخارف، ولهذا كان يمضي الساعات الطوال، ليبحث في إعادة تشكيل كلمة أو رمز، أو شعار معين، حتى يكون قابلا للتداول، ويرتكز على أسس فنية صحيحة، وهكذا كان الحوار مع التراث منطلقا من موقف، أن نطور ما لدينا من خلال البحوث، واستخدام الأجهزة الحديثة، التي ساعدته على تطوير الاعلان وتوظيفه فنيا، ليصل إلى أن التراث العربي له دوره في مجال الفن الحديث، سواء كان لوحة أو اعلانا، أو تصميم تجاريا، أو شعارا فنيا.



تكوين





تكوين

أحمد دراق السباعي
١٩٣٥

لقد وجد أحمد دراق السباعي في رسوم الأطفال على الجدران، والكراسات، مصدرا هاما من مصادر الفن التشكيلي المعاصر، اكتشف فيها العفوية والتلقائية، وقدم لنا تجربة فنية متميزة، تعتمد على السذاجة في التعبير، والرؤية العفوية للعالم، والتحوير الخاص للأشكال.

وقدم الموضوعات المختلفة التي كانت تستهويه، وخصوصا الحياة في الريف والمدينة، والأحياء القديمة، وعالج الموضوعات القومية والانسانية، وكان دوما يطور مفاهيم رسوم الأطفال، ليتمكن من معالجة هذه الموضوعات، ويربطها بنظرة الطفل للعالم وسذاجته، وأدخل الأطفال في لوحاته وعبر عنهم بلغتهم ورموزهم، والتي أصبحت فنا تشكيليا حين أعطاها المضمون الجديد.

وهكذا، شاهدنا له اللوحات المختلفة مثل **العاملون في الحقول واللاعبون في الطريق والنسوة على الشرفة والنازلون والطالعون**، وعبرت كل لوحة عن موضوعها بالمساحات البسيطة، والخطوط المختزلة للأشكال واللون الموحد المسيطر، وعرف كيف يسخر فن الطفل ليعبر عن الموضوعات الحياتية الملحة.

وحين رسم الأطفال وطائرات الورق، وألعاب الأطفال، ومركب الطفل أضاف إلى لوحاته الرؤية الطفولية، وتمكن من أن يغزو عالم الطفل تماما ليعبر عنه، ويأخذ كل العناصر التي يستخدمها الطفل في لعبه لتصبح أدواته في التعبير عن عالمه هو.

وبعد أن خاض هذه التجربة، وتمرس فيها، بدأ يطرح الموضوعات السياسية المختلفة، عبر رموز أخذت من الأطفال، وبأسلوب يستقي أهم ميزاته من رسوم الأطفال، والذي يتجاهل في أكثر الأحيان كل القواعد التقليدية للواقعية، وفي نفس الوقت، يحلل الأشكال ويختزلها، لتصبح أقرب للتجريد، ويدمج بين رمز لشخص مبسط، وبين رؤية واقعية هي نتيجة لارتباط موضوعاته بهذا الواقع، وهكذا أعطى شخصية خاصة.

وحين نشاهد لوحة **امرأة معلقة على حبل الغسيل**، كما يعلق الغسيل بالملاقط الخشبية وهي تتدلى من الحبل، نحس بمدى قدرة أحمد على الوصول إلى مضمون اجتماعي للوحته، اعتمادا على رمز مبسط وجريء، ولا يمكن أن نراه الا في لوحات الأطفال ورسومهم، وهو لهذا يملك الحس الطفولي، والقدرة على مفاجأة المشاهد بصياغاته، واختيار موضوعاته وتنفيذها، والقدرة على الرمز من خلال رسم بسيط بخطوط قليلة، وبلون موحد.



الرحيل

النحت والحداثة الفنية

لقد كان عام ١٩٥٦ عام التجديد في الفن التشكيلي في سورية، وتطورت بعده الموضوعات الفنية والأشكال، وبدأت الحداثة الفنية تأخذ أهميتها الكبيرة، وعلى مستوى التشكيل والموضوعات الجديدة.

ونستطيع أن نعطي الأمثلة العديدة، عن هذا التطور، في تماثيل كثيرة نحتت من قبل الفنانين التشكيليين، بعضهم يمارس التصوير الزيتي، حتى بدأت أفواج النحاتين المتخرجين من كلية الفنون الجميلة بدمشق، أو الذين درسوا النحت دراسة خاصة.

أما الأشكال الفنية التي سادت في هذه المرحلة فقد كانت الواقعية التعبيرية المتطورة، وذلك من أجل رصد المشكلات السياسية والاجتماعية، ثم بدأت عملية البحث عن التراث القديم في بلادنا، لتقديم الأشكال النحتية الملائمة لنا، واكتشاف المواد الجديدة، المأخوذة من البيئة، ليستفيد النحات منها، عملية إعادة النظر في المفاهيم النحتية، التي تولاها الشباب، على أساس أن على النحات أن يبحث عن أسلوبه الخاص، وكذلك فعل النحاتون القدامى الذين مارسوا النحت.

ويمكننا القول بأن أهم الأعمال النحتية، التي مثلت مرحلة الحداثة الفنية، والتي هيأت الظروف أمام النحت، حتى يلحق بالتصوير الزيتي، ويقدم الشكل المتطور من التعبير في ثلاثة أعمال نحتية هامة، وهي تمثال **الجوع** للفنان مروان قصاب باشي وتمثال **الشهيد** للفنان برهان كركوتلي، وتمثال **الظمأ** للنحات خالد جلال، والذي درس النحت في روما.

تمثال الجوع للفنان مروان قصاب باشي
١٩٣٤

يمثل هذا العمل الفني أهم التجارب النحتية، في هذه المرحلة، فقد نحت عام ١٩٥٦ وكانت بداية التحديث والتجديد، وهو يطرح مشكلة انسانية ويعالجها بالشكل الملائم، فقد أجرى التحوير على الوجه والرقبة، ليصبحا عبارة عن مساحات هندسية غائرة، وقد اختفت التفاصيل التشريحية، التي كانت سائدة، واختزلت إلى الشكل المعبر عن هزال الانسان الجائع، لأن التحوير الذي قدمه الفنان كان جريئا، ومعبرا عن الموضوع، ويخدم المضمون الانساني، وكذلك نلاحظ أنه قد نحت التمثال على شكل كتلة مصمتة، وفيها التبديلات، لكنها تبقى قوية مقاومة، وهكذا أصبح العمل النحتي، يملك التشكيل الحديث الذي لا يسعى إلى محاكاة الواقع، بل يحمل المفاهيم النحتية المرتبطة بالانسان ومشكلاته.

تمثال الشهيد للفنان برهان كركوتلي
١٩٣٢

واعتمد الفنان برهان كركوتلي على الكتلة المصمتة أيضا، التي تذكرنا بالنحت المصري القديم، لقوة رسوخ الكتلة، وارتباطها بالأرض، وبدون فراغات حتى يعكس المضمون الذي يريده النحات، وهو أن للشهيد القوة والقاعدة العريضة المرتبطة بالأرض، وهو هرم لقوته الراسخة، واستعداده للمقاومة من خلال الجذور العريقة له، ويموت ليبقى خالدا كالهرم، وقد توصل إلى الحداثة التي تخدم الهدف الرئيسي للعمل، والمعالجة التي تتلاءم معه.

تمثال الظمأ للفنان خالد جلال
١٩٤٠

وكذلك فعل النحات خالد جلال في تمثال الظمأ، الذي عرضه مع مجموعة من القطع النحتية، التي دلت على الحداثة والتجديد، وفيه يصور الانسان وقد تحول إلى شبح انسان، يحنو على خروف بجانبه، يقتله العطش، ونحس بأنهما يتشاركان مصيرهما الفاجع، ويتقاسمان المأساة، وهكذا أصبح الظمأ مثل الجوع والشهيد، وهذا يدلنا على أن النحت قد اتجه نحو التخلي عن نحت شخص محدد، إلى تصوير الموضوعات الانسانية، التي ساعدت النحات على التجديد، ولم يعد النحات يقدم الوجه لشخص ما، وأصبح المضمون الأساسي للنحت عند المجددين، والذين بدأوا يجارون التصوير الزيتي في مواضيعه وأشكاله.

سعيد مخلوف والبحث عن التراث، ١٩٢٥

ان هذه التجارب، التي مثلت البداية في التحديث النحتي قد مهدت الطريق إلى ظهور نحاتين كثيرين، ولعل أهمهم النحات سعيد مخلوف، المولود عام ١٩٢٥، الذي أصبح الممثل الرئيسي للحداثة، وهو فنان فطري خرج من أعماق القرية، ولجأ إلى الخامة الجديدة وهي الخشب وقدم مئات التجارب، وتوصل إلى لغة شخصية خاصة به، وهكذا أدخل النحت، مرحلة النحت المباشر على الخشب، واختبار أنواعه وتقديم الموضوعات المختلفة الانسانية، دون اهتمام بأشكال النحت التقليدي، وبدأ يبحث عن التحويرات النحتية، التي نراها في النحت القديم، ويستفيد من هذه التحويرات الشكلية، وفي نفس الوقت بدأ يبحث في النحت الحديث العالمي، ويستفيد من أعمال النحاتين الشهيرين، مثل هنري مور وآرب وغيرهما.

وتوصل إلى مزج بين هذه الأشكال، ليقدم الحلول النحتية الشخصية التي تقدم شكلا جديدا، من التعبير بالخشب، وذلك حين يترك ليديه العنان كي تعملا مباشرة على الانتاج، دون أي تصور مسبق وتوصل إلى نقل العوالم الذاتية لأشخاص يعانون، وقدم عالما أسطوريا، يقترب من النحت البدائي، وما فيه من سحر، ولهذا قيل أن نحت سعيد مخلوف نحت عريق في القدم، يرجع إلى آلاف السنين، حيث كان عالم الأساطير هو المسيطر، وهو قد تجدد الآن على يده، لنرى فيه أهمية النحت الذي يستفيد من النحت البدائي القديم، وتجديده وفق الأسس الجديدة.

التجارب الواقعية في مرحلة الحداثة

في نفس الوقت، الذي ازدهرت فيه أشكال النحت الحديثة التعبيرية، والبحث عن التراث التشكيلي، بدأت التجارب الواقعية تقدم مضامين جديدة، وعلى يد بعض الفنانين الشباب، الذين درسوا في كلية الفنون الجميلة بدمشق، وكانوا أوائل الخريجين، الذين قدموا النحت بمفاهيم الواقعية ذات المضمون الانساني، وتوصل بعضهم إلى النتائج الهامة المؤثرة، التي تمثل تجاوزا للنحت في مرحلة الرواد، وعودة إلى الأسس الواقعية، مع اعطاء الشيء الخاص بكل نحات.

وقد برز من هؤلاء النحاتين كل من عبد السلام قطرميز ووديع رحمه ونشأت رعدون وفايز نهري.

عبد السلام قطرميز والكتلة المعمارية
١٩٣٩

يعتمد الفنان عبد السلام قطرميز على تحليل الكتلة، إلى سطوح معمارية حادة في البداية، لاعطاء العمل النحتي المتانة والقوة، ولهذا يحور الكتلة معماريا، حتى يكتشف بناء الأشكال كما كان يفعل الفنانون التكعيبيون، وهذا التحليل له أساس هام، وهو أن كل حجم هو عدة سطوح تتقاطع حين نحلله، وهذه السطوح هي التي تدلنا على العمارة فيه، لأن كل قطعة نحت هي بناء صغير. ونرى تمثال **أمومة** الذي نحت، يدلنا على هذه الطريقة التي تبدأ من تحليل للأشكال، ثم إعادة البناء، التي تدل على دخول النحت في مرحلة الحداثة، وفي نفس الوقت، نحس بأن التمثال له حضوره الذي يدل على أن مفهوما جديدا للنحت قد نشأ معه.

وديع رحمة والليونة في الخطوط
١٩٤٠

لقد اهتم النحات وديع رحمة بتحليل الكتلة إلى سطوح، والليونة تغلب على السطوح، مع الزيادة في تحريك الخط، والوصول إلى حركة الخط الشاعري، الذي يكشف عن امكانية أن يعكس فيه تعبيرا أكثر، من الأشكال الواقعية التي تريد عمل وجه شخص، دون مبالغة أو تحوير كبير، وهكذا أصبحت الأشكال النحتية لها صلاتها بالفن الواقعي، الأكثر تسجيلية وحرفية، مع قدرة على خلق الحديث من خلال الليونة، والتي تذكرنا بأعمال النحات رودان، التي تبحث عن الخط المتموج الذي ينساب ليعطي الشكل.

نشأت رعدون والواقعية الجديدة
١٩٤٠

بدأ النحات نشأت رعدون بالأشكال الواقعية، وأعاد تأليف تمثاله على أساس المحاكاة، ثم بحث في تحليل للأشكال، مع الابتعاد عن هذه المحاكاة، نحو التعبير الرمزي الواقعي للأشكال، وقدم التجارب المتعددة، التي دلت على حبه للبحث عن الأشكال الجديدة، التي تعطي النحت مضمونا انسانيا، مغ تعدد أشكال التعبير من أجل تحقيق هذا الهدف.

فايز نهري والتحليل الهندسي
١٩٤٠

وقدم النحات فايز نهري التحليل الهندسي للأشكال، حتى توصل إلى شكل هندسي تماما، وقد أعطى هذا التحليل ابتعادا عن الواقعية إلى الأشكال الأكثر حداثة، التي يمثلها النحاتون التكعيبيون، الذين أغرقوا في الابتعاد عن الواقع، وأصبح التمثال عبارة عن سطوح كعمارة مع الابتعاد عن المحاكاة، نحو التحليل البنائي للتشكيل، والوصول إلى النحت الأكثر حداثة.

التجديد في النحت عند محمود جلال
١٩١١-١٩٧٥

لكن الحداثة والتجديد، كانا على يد النحات والفنان التشكيلي محمود جلال، الذي قدم أفضل التماثيل التي تعبر عن المرحلة، والتي عرضها في عام ١٩٦٩، والتي عبرت عن النحت، بعد أحداث نكسة حزيران عام ١٩٦٧. ونستطيع أن نقسم هذه الأعمال إلى قسمين أساسيين : نصبان تذكاريان وهما **عباس بن فرناس، والاتحاد**، وتمثالان هامان وهما **الأمومة والفدائي**.

ان مشروع النصب التذكاري **عباس بن فرناس**، يصور لنا الشخصية العربية التي حاولت الطيران في يوم من الأيام، وقد نحت على أساس أن له قاعدة عريضة، راسخة تشهد على الأرض، لكنه يحاول الانطلاق نحو الأعلى، نتيجة لحركة اليدين، تشدانه للأعلى، بعيدا عن ثقل القاعدة التي تحاول منعه، وابقاءه على الأرض. ولا شك في أن التضاد بين الرغبة بالطيران في حركة اليدين، وريش الطائر، وحركة الهرم المقلوب، الذي يعاكس قوة القاعدة ورسوخها، وانسابية الحركة في السطوح، حتى نحس بأن يريد تجسيد الصراع بين ارادتين، إرادة الحركة والانطلاق، وقوة الأرض التي تشده إلى الأسفل، ونحس بأن الهدف الرئيسي للتمثال، هي تصوير الواقع الراهن للأمة العربية التي تريد الانطلاق، والقوى التي تشدها إلى البقاء. والعمل هام لما فيه من تحليل رمزي، وتحوير للسطوح، واعطاء عمل نصبي، بكل أبعاده الفنية، المعبرة عن الحداثة والارتباط بالواقع.

ويلح النصب التذكاري **الاتحاد** على نفس المفاهيم، وقد أخذ الفكرة عن عبارة تقول : « إن العصي لا يمكن أن تكسر اذا اجتمعت »، واختار نفس الأسلوب التحليلي الهندسي، وهو يريد أن يقول إن الأمة العربية اذا اجتمعت لن تهزم، وان رسوخ القاعدة يؤكد على العمل الآبد النصبي، وهو لا يقدم التشكيل الهرمي المعروف في النحت، بل يعطي تداخلا بين هرمين متعاكسين، ليوحي بالصراع، وتقديم المضمون، بشكل جديد حديث تماما، وعلى ارتباط بالواقع الذي نعيشه.

أما تمثال **أمومة فهو** يقدم الحلول النحتية المبتكرة التي تبتعد عن السطوح الحادة الصريحة، التي رأيناها في النصبين التذكاريين، وكذلك عن المفهوم الدرامي للعمل، الذي يتجلى في الصراع بين القوى والكتل، الى العلاقات الحركية بين الكتل، والحركة الانسيابية وهي نتيجة لرغبته في تقديم عمل حديث بكل معنى الكلمة. فالأم قد وضعت ابنها على ظهرها، وقد تعلق بها، وبدأت تركض هاربة، ولهذا فقد سبق رأسها رجليها في حركته، وعبرت ثنيات الثوب، والارتداد إلى الخلف عن الوضع الذي اختاره، وفيه الخطوط اللينة، التي ساعدته على التعبير عن الموضوعات الانسانية، التي لها علاقة وثيقة بالأحداث، والمرتبطة بالمرحلة التي كانت تمر.

وتمثال **الفدائي** لا يختلف عن غيره في تقديم الحلول

النحتية الجديدة، فقد تحول رأس الفدائي إلى قنبلة، حين أضاف إليها العيون، ويلجأ فيه إلى الشكل المخروطي، الذي أصبحت قاعدته إلى الأعلى، والذي يقدم لنا فكرة هامة، وهي عدم قدرة الفدائي على الاستقرار، ورغبته في أن يموت في سبيل القضية.

ولقد وصلت التجارب النحتية إلى أقصى أشكالها انسانية، وتعبيرا عن الواقع بالصياغة الأكثر حداثة، وضمن مفهوم رئيسي، أن على الفنان أن يكون شاهدا على عصره وعلى واقعه، وليس من الضروري أن يقدم المحاكاة الواقعية التسجيلية.

وقد توصل النحاتون إلى الصيغ الحديثة، وذلك عن طريق البحث عن الأشكال الملائمة لهم، سواء في التراث، أو في النحت العالمي، مع محاولة التعبير عن الموضوعات المرتبطة واغناء البحوث بالتجارب المختلفة.

الفصل الثالث

المرحلة المعاصرة - الجيل المعاصر

١٩٨١ - ١٩٩٠

« لقد برزت الشخصيات الفنية المستقلة، والتي أعطت الفنان هويته، وطابعه الخاص، وحلوله الفنية التي تملك الجذور الفنية العريقة، والقدرة على التأليف الجديد للعمل الفني، الذي يعالج كل الموضوعات ».

لقد دخلت الحركة الفنية في سورية في المرحلة المعاصرة، من التعبير الفني بعد أن خاض الفنانون العديد من التجارب الفنية، والبحوث التشكيلية، حتى توصلوا إلى الأشكال الفنية الأكثر ملاءمة لهم، والتي تحددت ضمن تيارات فنية واضحة المعالم، وهي تمثل الوضع الراهن للحركة التشكيلية، الذي استقر الفنانون عليه وأعطوا الشخصيات الفنية المتميزة ضمن هذه الحركة، ولقد تحدد انتماء كل فنان فيها إلى تيار فني دون آخر، مع المحاولة التي يبذلها كل فنان لتقديم الشيء الشخصي، الذي يميزه عن غيره من الفنانين. وبعد أن تعرفوا على الحداثة الفنية في المرحلة السابقة، بدأوا عملية توليد الاتجاهات التي لم تكن معروفة، وتعديل للاتجاهات الوافدة علينا، أو التي كانت موجودة، وتطويرها والاستفادة منها والوصول إلى أقصى ما يمكن أن تعطيه للفنان.

وقدمت المرحلة بعض التجارب الفنية الرائدة التي أعطت الأشكال الخاصة بها، وقدمت الرؤية، التي كانت تجمع بين ما كان قد اكتشف في الماضي البعيد، وبين الواقع الراهن، واجراء التعديلات عليه، ليتوافق مع المرحلة، ومع الأهداف الرئيسية للفنان، الذي بدأ يبحث عن استقلاليته، ويقدم اللغة المبتكرة، التي تجمع الحداثة مع مختلف الأشكال الفنية سواء كانت واقعية أو تعبيرية انسانية أو تجريدية.

كما ظهرت التجارب الشابة، التي رفدت الحركة الفنية بالأسماء العديدة، والتي تابعت البحوث الفنية، وقدمت الرؤى الشخصية أيضا، وأضافت إلى تجارب رواد الحداثة الفنية ما هو جديد، وأعطت الدليل على غنى هذه الحركة، وتعددت التجارب والاضافات، وتنوعت الأساليب الفنية، والتيارات.

وهكذا أخذت المرحلة المعاصرة، تعطي التجديد معنى مستقلا، اذ لم يعد يعني اكتشاف الجديد فقط، بل أصبح يعني الاكتشاف وتطوير ما اكتشف، على ضوء المرحلة، وما تتطلبه من أن لكل فنان هوية خاصة

به، يبدع من خلالها، ويقدم بعض التعديل للأشكال المكتشفة واختيار ما قدمه من إضافات، وفي أعمال فنية عديدة، ولتعالج عدة موضوعات، وذلك حتى يقتنع بقدرة أشكاله على التلاؤم، مع كل الموضوعات التي يعالجها.

ولهذا خضعت الأشكال الفنية إلى التعديلات الكثيرة، الناشئة عن الرغبة في تطوير هذه الأشكال لتتلاءم مع ظروف جديدة، وذلك لأن المرحلة الحديثة السابقة، قدمت العديد من الأشكال الفنية الجديدة التي أوصلت الحركة إلى التجريد، وكان على كل شكل فني أن يثبت جدارته حتى يبقى، ويستمر عبر التأكيد على هويته المحلية وأصالته، ويتلاءم مع المتغيرات التي مرت على الساحة، ويقدم لغة جديدة قادرة على التعبير عن كل هذه العناصر الفنية، والمواضيع السياسية والاجتماعية والانسانية.

وذلك لأن الحركة الفنية، مرت بفترة من التعبير الفني، كانت دعائية، مباشرة بعد نكسة حزيران عام ١٩٦٧ وصاحبها بداية الشك في جدوى كل أشكال التعبير الفني السابقة، وذلك حتى يعبر الفنانون عن القضايا السياسية والانسانية الملحة، بدأت التجارب لتجاوز هذا الموقف وذلك عن فن لا يكون مباشرا، ويقدم الأشكال الفنية الملائمة والتي تتجاوز المشكلة.

وتوصل الفنانون إلى عدة حلول فنية، لمعالجة المشكلة، وظهرت الأساليب الفنية المولدة التي تلجأ إلى الاستعانة بعدة تيارات فنية، وتجمعها معا، وتقدم التيارات الفنية المولدة الشخصية، التي حققت صياغة جديدة فنية عدلت الموجود، وألغت ما لا يتوافق معها، وقدمت لغة فنية خاصة، هي نتيجة لجهود الفنان وبحثه الاستقلالي.

وهكذا أبرزت المرحلة المعاصرة التجارب التي تتمتع بالاستقلال بالبحث، والتي أعطت الحركة الأشكال الفنية المستحدثة، والتي تتمتع بالقدرة على معالجة كل الموضوعات، مهما كانت والقادرة على التأليف الجديد، الذي يعني خلق عالم كامل، له جوانبه الفكرية، والفنية وله جوانبه التعبيرية والتشكيلية، والقادر على أن يجمع أكثر من شكل واحد، وله أكثر من بعد واحد، وأكثر من مصدر في تأليف اللوحة، لتكون قادرة على التصدي لأي موضوع وتكون نتيجة لخبرات الماضي البعيد الجذور، والحاضر الذي يتطلب بعض الموضوعات، ويصل إلى مخاطبة المستقبل وما هو معاصر في العالم.

وتبلورت الاتجاهات الفنية المعاصرة، والأساليب الشخصية الجديدة، نتيجة لهذا كله، ومهدت الطريق أمام الفنانين الشباب، وأعطتهم الايحاءات المختلفة، وبدأت عملية تكوين جديدة لهذه الحركة، اذ بدأ الفنانون الشباب تعميق ما كان قد بدأ، والاستفادة منه، وأخذوا مسلماته وانطلقوا نحو تحقيق رؤيتهم، والتي بدأت من أسس واضحة الأهداف، وعبر عملية تعميق البحث الفني، والوصول نحو أقصى غاياته، ومن خلال عملية اختيار لأحد المنطلقات الفنية، أو التعبيرية، أو التراثية، أو الواقعية، وتكثيف البحث فيه واعطاء أقصى الأشكال الممكنة، في هذا البحث مجددا ومضيفا لما هو جديد.

ولقد استفادت الحركة الفنية من التوسع العددي الكبير في عدد الفنانين، والذين رفدوا الحركة، من المتخرجين من كلية الفنون الجميلة بدمشق، ومراكز

الفنون التشكيلية والمعاهد المتوسطة ومعاهد اعداد المدرسين وكذلك أفواج الفنانين الدارسين خارج سورية، ومن الفنانين الذين درسوا دراسة خاصة، وتعددت الأساليب والتيارات تبعا لذلك، وتشابكت مع بعضها، وتباين الفنانون في شخصياتهم واتجاهاتهم تبعا لذلك، وبدأت عملية توليد جديدة للتجارب، وذلك لاستخلاص القادر منها، والتعديل على بعضها، ليتلاءم مع الشروط الفنية الرئيسية، التي تتطلب من الفنان، أن يكون شخصية فنية لها استقلالها، ولها حوارها مع الواقع ومتطلباته، ومع الأهداف التي وضعها الفنان نصب عينيه، واضيفت إلى التجارب الواقعية، العديد من الواقعيات، وكذلك الحال بالنسبة للاتجاهات التعبيرية أو المستقاة من التراث العربي، ولهذا يندر أن نرى شكلا فنيا لم يبحث أو يدرس، أو يختبر حتى يبقى، وهكذا تعددت الشخصيات الفنية، واستقلت في بحثها، وقدمت الشيء الجديد الخاص، الذي أعطى الحركة الفنية شكلها المعاصر، وهو الذي يتجلى في هذا التراكم العددي للفنانين الذي ولد تراكما نوعيا.

وانعكس هذا التوسع على الجوانب التنظيمية للحركة الفنية، فقد تم تأسيس نقابة الفنون الجميلة في العام ١٩٧٠، التي ضمت جميع الفنانين العاملين، وتولت تنظيم علاقات الفنانين مع بعضهم، ومع الجهات المختلفة التي يعمل الفنانون لها، وافتتحت صالة عرض باسم « صالة الشعب »، وافتتحت الفروع لها، وعقدت الاتفاقيات مع الاتحادات الفنية، وتوسع نشاطها تبعا لازدياد النشاط الفني.

وفي نفس الوقت، تعددت الأنشطة الفنية التي ترعاها وزارة الثقافة، من المعارض الفنية الرسمية والفردية، وازداد عدد المعارض التي تقام كل عام، وتحدد المعرض العام الذي ينظم، ويضم كل الفنانين التشكيليين باسم « المعرض السنوي »، والذي يعكس تطور الحركة الفنية خلال عام من الزمن، وتعددت الصالات الفنية التي تعرض الأعمال الفنية، ومنها ما يتبع وزارة الثقافة أو النقابة، أو صالات العرض الخاصة، والتي انتشرت في كل المحافظات، والمراكز الثقافية، وشهدت الحركة نشاطا متعددا، غطى السنة بمعارض متميزة، وأعطى الصورة عن تكامل الحركة الفنية ابداعا وتنظيما، وجعل الكثيرين يقبلون على شراء اللوحات، ويضعونها في بيوتهم وكذلك تكونت المجموعات الخاصة الفنية.

وأصدرت وزارة الثقافة مجلة **الحياة التشكيلية** عام ١٩٨٠، لتقدم الدراسات الجادة عن الفن المحلي والعربي والعالمي، وأصدرت عدة كتب عن الحركة الفنية، وتوسع النقد الفني والدراسات في الصحف والمجلات ووسائل الاعلام المذاعة والمتلفزة، وغير ذلك من الكتابات في أدلة المعارض.

وهذا يدل على المدى الذي حققته الحركة التشكيلية في المرحلة المعاصرة من تطور سواء من حيث التجارب الفنية والاتجاهات، أو عدد المعارض التي تقام، أو المعارض الخارجية التي كثرت والمعارض الأجنبية، وعلى مستوى النقد الفني لتوسيع قاعدة التذوق الفني، ونشر الفن، وتذوقه، والاقتناء للوحات الفنية.

وذلك يؤكد أهمية الدور الذي بدأ يلعبه الفن التشكيلي المعاصر في سورية، وما قدمه من تجارب فنية تتنافس ايجابيا، وتقدم أشكال التعبير الفني، والاتجاهات

التي أصبحت متعددة، وذلك ضمن توفير المناخ الملائم للفنان ليبدع بحرية، ويقدم رؤيته، ويبدع من خلال هذا، والتشجيع الذي أصبح شاملا، لكل الأساليب، وما توصلت إليه من تجارب فنية، عميقة الارتباط بالواقع والالتزام بالقضايا المصيرية لأمته، والبحث للتعبير بالشكل الأحسن عن هذا، ومن خلال هذا الاحساس العميق بالمسؤولية الفنية والبحث من أجل الوصول إلى التعبير الأفضل، ولقد تبلورت الاتجاهات المعاصرة وفق ما يلي :

أولا : الاتجاهات الفنية الواقعية على اختلاف أشكالها.

ثانيا : الاتجاهات الفنية التعبيرية المتنوعة الاتجاه.

ثالثا : الاتجاهات التي أخذت من التراث العربي، على اختلاف المصادر.

الاتجاهات الواقعية المعاصرة

« ان للواقعية جذورها العميقة في حركتنا التشكيلية ولها أشكالها المتنوعة المختلفة حسب المراحل، والفنانين، وان فنانينا التشكيليين، قد ارتبطوا بالواقع ارتباطا عميقا، وقدموا الرؤى المتنوعة له ».

لقد تعددت الاتجاهات الواقعية التي لجأ إليها الفنانون، واختلفت الصياغات الفنية حسب رغبة الفنان في التقيد بهذا الواقع، أو تحويره، أو تغييره، ووفق الأهداف التي يسعى كل فنان إليها، وهكذا نقب الفنانون، وبحثوا عن الأشكال الجديدة التي تتجاوز الموجود، وعن طريق الاضافات يقدمها كل منهم، وهكذا تعددت الأشكال الفنية حسب الفنانين، وحسب مواقفهم من الواقع، مما أعطى للحركة الفنية طابعا خاصا، فهي تملك التيارات الفنية الواقعية بالاضافة إلى الشخصيات الفنية الواقعية، وتداخلت الاتجاهات الواقعية مع الاضافات الشخصية، والعناصر الذاتية، وما يفضله كل فنان من صيغ فنية لتقديم واقعية خاصة به، تكون جديدة، ويبتكرها بخصوصية وأصالة، وهذا الواقع الجديد قد يكون تعبيريا أو تجريديا، أو سيرياليا، أو شاعريا، وقد يحفل بالعناصر المأخوذة من التراث القديم أو التراث العربي، أو من الواقع المعاصر له، هناك المعالجة للمشكلات السياسية والاجتماعية، والانسانية، وذلك لأن الفن أصبح عند بعض الفنانين هو في الارتباط بالواقع السياسي أو الاجتماعي، أو المشكلات الانسانية والحياتية، وليس نقل المرئيات أو تصويرها.

ولهذا نستطيع القول بأن للواقعية جذورها العميقة في حركتنا التشكيلية، منذ بدايتها ولها أشكالها المتنوعة المختلفة حسب المراحل، والفنانين، وان فنانينا التشكيليين، قد ارتبطوا بالواقع ارتباطا عميقا، وقدموا الرؤى المتنوعة له، وهكذا أصبحنا أمام الواقعية، ولكننا لا نرى الأنماط الموحدة لفهم الواقع، ولا الصياغة الموحدة لفهم الواقع، قدر ما نرى الأشكال المختلفة للرؤية، والتعبير عن هذا الواقع، والاختلاف بين الفنانين، الذي يدل على أن الفنانين قد ارتبطوا بالواقع، لكنهم اختلفوا في التعبير عنه، حسب المراحل المختلفة التي مرت بها الحركة الفنية.

وقد كانت الواقعية، تدل على الشكل التسجيلي عند الرواد في البداية، لكنها تطورت فيما بعد لتدل على التعبير عن الموضوعات التاريخية التسجيلية على الشكل

الكلاسيكي، والكلاسيكي الحديث، وأصبحت سياسية — اجتماعية في « المرحلة الحديثة » وعبرت عن مفاهيم جديدة، ولهذا رأينا الفنانين يدمجونها مع الأشكال الفنية التراثية أو مع الأشكال التعبيرية أو حتى التجريدية، والسيريالية.

لكننا نستطيع هنا أن نحدد الواقعية ضمن مفهومين أساسيين وهما الواقعية — الحسية والواقعية — الادراكية، والأولى تعنى بالتسجيل الدقيق للواقع المرئي من حولنا والأخرى تقدم المضمون الانساني والسياسي، والاجتماعي بلغة فنية أكثر تطورا وتحويرا للواقع المرئي.

أولا ـ الواقعية الحسية

جورج جنورة
١٩٣٠

لقد تعلق الفنان جورج جنورة بالطبيعة منذ طفولته، وأحب أن يقوم بالجولات المختلفة في الريف، مع العديد من الفنانين الذين قدموا الطبيعة بروح احترام مظاهر الواقع المرئي ومسلماته، والتي تجعل اللوحة تتوازن من خلال حصولها على مقوماتها الشكلية واللونية، فهي لا تتأثر بانفعالاته ولا تتبدل حسب الانفعالات، ولكنها تتوازن عبر التنظيم للأشكال والألوان، على نحو يحترم الحسية، دون تدخل أية عوالم أخرى ذاتية أو شخصية.

وان لوحاته العديدة عن دمشق أو عن معلولا تترجم هذا المفهوم وتقدمه، ولهذا فهي تعتبر النموذج للواقعية الحسية، التي لا تخضع المنظر إلى أية تعديلات في الرؤية، ولا نرى إلا الألوان الأقرب إلى ألوان الواقع المرئي، الذي نراها صادقة في تعبيرها.

ان جورج جنورة يلح على المناظر والأحياء القديمة، ولهذا فهو أحد الفنانين الذين ارتبطوا بالطبيعة، وأحبوا تقديم جمال الموضوع المرسوم وتسجيله، وبدون تدخل تفرضه الحالة التي يرسم بها، ولا الموضوع الذي ينفعل به.

ولقد تأثر في مرحلة لاحقة بفن الايقونات التقليدية، وقام بترميم بعضها، كما رسم عدة ايقونات لتعليقها في الكنائس، وقدم صياغة فنية مستوحاة من الايقونة التقليدية وكانت هذه التجارب بداية تبدل في أسلوبه أكثر ارتباطا بالفن المحلي، وتعبيرا عن بعض مسلماته، وهكذا خرج في هذه الأعمال عن نطاق الواقعية الحسية.

بطرس خازم
١٩٣٥

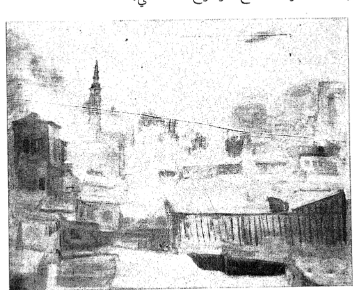
لقد انطلق الفنان بطرس خازم من التجارب الواقعية الحسية، ومن اللوحة الملونة التي تحترم الواقع المرئي، والمناظر، والأحياء القديمة، التي قدمها تدل على تعلقه بمشاهد الطبيعة والأحياء القديمة.

وقد تطورت هذه التجربة في مرحلتها التالية نحو الاضافة الشاعرية ـــ الحسية، التي جعلته يلون اللوحة بلون واحد، مسيطر على بقية الألوان، ومتقارب في درجات الاضاءة المتداخلة، وذلك لحظة غياب الشمس أو جنوحها للغروب، ولهذا تبدو الأشياء متلاشية، هلامية الطابع في أكثر مظاهرها.

وهنا يتداخل العالم الداخلي الذاتي المرهف الحساسية، ليعطي اللوحة هذه الشفافية، والتي أعطت للعالم المرئي طابعا خاصا لا نراه إلا عنده، ولهذا أصبح الموضوع يقدم بواقعية لها طابعها الشخصي، الذي يؤثر أن يرى الأشياء من خلال لون واحد، وهو الأقرب إلى لون حيادي، وهكذا تتداخل الظواهر مع بعضها، وتعكس عالما شخصيا إلى أبعد الحدود فيه صوفية اللون والتعلق بالموضوع.

وهكذا لم يعد ينقل المرئيات كما اعتدنا على رؤيتها، عند غيره من الفنانين الواقعيين، بل يخلص، إلى أبعد الحدود، إلى التعبير عن الموضوع لحظة تلاشي الأشكال المرئية، في ضباب كثيف وتداخلها، وهكذا أعطى اللحظة الأهمية الأولى في التعبير عن الموضوع، وأخلص لها حتى حدود التعبير الذي يندمج فيه مع الموضوع ويصبح جزءا منه.

وحين نتعرف عليه ونراه نحس بدا صدقه في نقل العالم الذي يغيب ويغيب هو معه، ويتحدان في لحظة التعبير الفني.



دمشق

أحمد وليد عزت
١٩٣٤-١٩٧٢

لقد درس أحمد وليد عزت الفن دراسة خاصة، وتعلق بالألوان المائية والتي ساعدته على أن تكون لوحاته الزيتية شفافة، وقد سيطرت اللغة الواقعية على أعمال المرحلة الأولى تماما، وبدأ يعطي اللون دورا أكثر أهمية، من الرسم، حتى توصل إلى لغة فنية خاصة به.

ورسم في البداية الحارات القديمة، والمقاهي، والوجوه لأشخاص يجلسون في المقاهي، وقدمها بالدقة التسجيلية المطلوبة في مثل هذه الأعمال واحترام الشبه فيها، والتدقيق على التفاصيل والمعالم الشخصية.

ولهذا لم يقتصر على رسم المناظر بالألوان المائية كما فعل غيره، بل حاول أن يقدم الوجوه والموضوعات الانسانية، والتي تتطلب منه، أن يكون أكثر دقة من حيث التعبير عن هذه الشخصيات، والاخلاص للقيم التقليدية للرسم من الواقع وتقديمه.

وقد تطورت هذه التجربة بعد ذلك، إلى علاقات اللون المميع الشفاف بالفرشاة العريضة، والذي يقدم الخلفية التي يرسم فيها الشخص، أو مجموعة الأشخاص، وهكذا جمع الألوان المتداخلة بكل حرارة، مع التدقيق على بعض الملامح، التي توصل إلى الشكل الذي يريد رسمه، لهذا نراه يبرز من خلال هذا الجو، والذي نراه معبرا عن لقطة، فيها الحركة والحيوية، الناشئة عن رسم الناس في لحظات تحدثهم أو جلوسهم، وهكذا تتداخل عملية التسجيل الواقعي للأشياء باللحظة الزمانية للحركة التي يؤديها الانسان.

وحين رسم لوحاته المبتكرة عن ملحمة جلجامش، برزت الشاعرية والحركة وتداخل الخيال مع الواقع ومع الكلمات المعبرة عن الموضوع، ودخل مرحلة رمزية لها جذورها في الواقع، واندمجت مع الخيال الأسطوري.

عبد المنان شما
١٩٣٧

لقد توصل الفنان عبد المنان شما إلى أقصى أشكال التعبير الواقعي، وأكثرها اخلاصا للواقع وتعبيرا عنه، ثم تسجيله بدقة، وبكل التفاصيل المطلوبة منه، مع اعطاء الألوان المهمة التسجيلية عينها، وظل مخلصا لهذا الشكل الخاص من الواقعية.

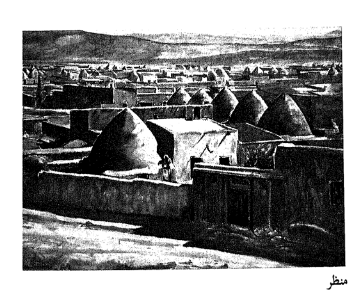
لقد درس الفن في موسكو، وتدرب على الفن الجداري، ولهذا مفهومه الخاص، الذي يلح فيه الفنان على النماذج الانسانية، والموضوعات المتداخلة معها، واجراء بعض التعديلات على الأشكال لتدل على الموضوع، الذي يجب أن يحتوي على الجماليات والحركة والتضخيم، الذي يدل على أن الشخص ليس الشخص العادي الذي نراه في الطريق، بل هو الانسان، الذي يقوم بعمل انساني يجعله عظيما، ويرفع من قيمته باتجاه مثالي في النسب، والتضخيم الضروري للتعبير.

وحين عاد انطلق إلى تسجيل معالم الريف في مدينة حمص مدققا على الموضوعات التي يختارها لأنها تتمتع بخصوصية، أو لأنها تقوم بعمل انساني له أهميته، وتداخلت الموضوعات مع الطبيعة.

وآثر أن يكون الضوء مشرقا في لوحاته، موزعا على التفاصيل، التي تبرز لأنها قد رسمت في لحظة منتصف النهار، حيث تبدو الأشكال باهرة، وظاهرة تماما، وقد تختفي الظلال منها، فأعطى لموضوعاته التسجيلية مضمونا انسانيا، ودقة، وأهمية، لأنها عبارة عن طبيعة جميلة تتلاقى مع عمل انساني، محب للأرض ومظاهرها.

واللون أعطاه الشكل الأكثر مادية، وتعبيرا عن المفهوم الواقعي، الذي يرسم الواقع لحظة الشروق أو الغياب.

وهكذا أصبحت اللقطة أكثر حيادية، وابتعادا عن كل جانب ذاتي، نحو الاخلاص للمشهد وتعظيمه ورؤيته بكل دقائقه التي تبهر المشاهد.



منظر

عزالدين همت
١٩٣٨

لقد علم عزالدين همت نفسه بنفسه، ورسم الأحياء القديمة، وقدم لغة واقعية تسجيلية ترتبط بهذه الموضوعات، ورسم مئات اللوحات التي أصبحت سجلا للمدينة القديمة في دمشق، وتجلى في هذه الأعمال التعلق، والحب لكل مظاهر الحارات الشعبية، وما نراه فيها من مناظر، ولها تكوينها الخاص، المسيطر الذي تتفاعل العناصر الانسانية مع البيوت، وتتداخل في نسيج معماري خاص.

وهكذا أصبحت هذه اللوحات عبارة عن سجل لكل حارة أو حي بكل تفاصيله، والذي تتعاظم أهميته، نتيجة شعور الانتماء إلى هذه الأشكال التقليدية، وحب التعبير عن جمالها، ولهذا أعتبر الفن هو في الارتباط بالجماليات التقليدية التي نراها حولنا، والتي تعكس عالما خاصا غنيا، نكتشف فيه في كل مرة، نافذة أو بابا أو انحناءة تكشف عن مجهول، تتحاور البيوت مع بعضها في غنائية، وشاعرية أخذ الفنان يعتبرها هي المصدر، ويحاول أن يدقق على التفاصيل أحيانا، أو يلجأ إلى التبسيط الذي نراه، في أحيان أخرى، هو الذي يغلب على المشهد.

وان اللغة الواقعية التي قدمها لنا، هي الواقعية الحسية، المخلصة لما ترى، والتي تتبدل مع الموضوع لأنها ترسم منه مباشرة، ولهذا نحس بأن الدقة تستدعي أحيانا المهارة، والحذق في نقل بعض التفاصيل، ولكنها تتسامح في أحيان أخرى، حسب الشاعرية التي تستدعيها الاخلاص للموضوع، أو الانسجام مع ما فيه من عناصر وتفاصيل.

وهكذا أصبح عزالدين همت واحدا من الفنانين الذين تعلقوا بالمدينة القديمة، لكشف أسرارها وإلقاء الضوء على مشاهدها، وكل فنان يقدم شيئًا، وتتطور المفاهيم المرتبطة بالعمل الفني، تبعا لجمالية الموضوع وغناه بالتفاصيل.

ثانيا - الواقعية السياسية والاجتماعية

غازي الخالدي
١٩٣٥

تغلب الواقعية على أعمال الفنان غازي الخالدي وخصوصا لوحاته الأولى، ويلح على دور الفن الاجتماعي، واختار المشكلات الاجتماعية، وعالجها عن طريق عملية تحوير الشكل الانساني، ليخدم المضمون الذي يريد، وهكذا تتوافق التغييرات التي يجريها على الواقع المرئي، مع الهدف الاجتماعي، كإبراز التناقضات وما يحفل به الواقع من مشكلات.

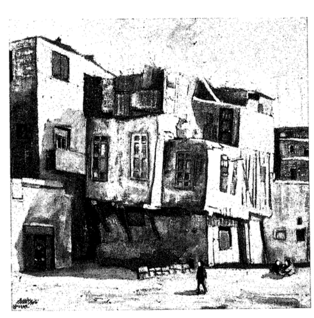
ولقد تطورت تجربته بعد ذلك في اتجاهين أساسيين :

أولا : اللوحات التي رسمها للطبيعة والبيوت القديمة : وقدم فيها الشكل الواقعي التسجيلي، المتحرر لونا، والمعبر عن الموضوعات المحلية، والذي يرتبط بالواقعية التسجيلية التي أصبحت متطورة، وخصوصا في مجال اللون الذي يعبر عن الجانب الذاتي.

ثانيا : اللوحات السياسية : التي قدمها بعد ذلك، والتي كانت حافلة بالتحويرات، التي تخدم المضمون السياسي، وبالرموز التي ساعدته على تقديم موضوعاته.

وفي هذا المجال قدم عدة تجارب عن مدينة دمشق، بحيث لا نرى المدينة بقدر ما نرى الحصان، الذي يحرسها، وهكذا لم يعد ينقل الواقع المرئي حسيًا كما هو، بل عمد إلى تاليف لوحته من عدة مصادر، وجمع أكثر من عنصر في اللوحة، للتعبير عن الموضوع السياسي، وساعدته الألوان على التعبير عن الموضوعات، وأصبح متوافقا مع الفكرة، خصوصا الموضوعات المأساوية، التي تتطلب تعديلا في الشكل ولونا يتوافق مع المضمون.

وهكذا أصبحت الواقعية تسعى إلى التعبير عن الالتزام بالواقع، والمشكلات والارتباط بها مجرد التسجيل والتقيد الحرفي به.



دمشق القديمة

فيصل العجمي
١٩٣٥

لقد تأثر الفنان فيصل العجمي بالاتجاهات الواقعية الايطالية الحديثة، التي ازدهرت بعد الحرب العالمية الثانية، والتي سعت إلى الفن، وربطه بالمفاهيم الثورية السياسية والاجتماعية، والعودة إلى التراث الايطالي القديم، على اختلاف أشكاله سواء كان تراث عصر النهضة، أو التراث السابق عليه.

واتجه الفن الايطالي الواقعي الجديد، نحو اعطاء الفن دورا كبيرا، في التغيير السياسي والاجتماعي، ودون تحديد للشكل بشكل مسبق، ولهذا اندمج الواقع المعاصر ومشكلاته بالواقع القديم وأشكاله، وتقديم لغة شخصية خاصة بكل فنان.

وهكذا قدم الموضوع الانساني، وألح على الواقع المأساوي للانسان المعاصر، اذ صوره ضمن مساحة فراغ، في الأفق البعيد جدا، ضائعا، عاريا، هاربا من مصير يلاحقه، ويسعى إلى أفق ينشد الأمان فيه، وهكذا نحس بكتلة الانسان الذي يقاوم وقوته، رغم كل الاستلاب، الذي يعبر عنه عن طريق الفراغ، والأشجار العارية، وهكذا تتداخل الرموز مع الواقع، ولكن العناصر والأشكال تلتقي في محور واحد، هو علاقة الانسان مع كل ما يهدده، ودوره الحياتي الذي هو نضال مستمر للخلاص من كل ما يقف بوجهه من قوى تمنع تقدمه.

لقد عادت الأشكال الواقعية إلى الحياة في إطار من الحداثة الفنية، وأشكال التحوير للشكل الانساني، حسب الموضوع، هكذا تدخل الأشكال البدائية، والتكوينات العفوية لتساعده على التعبير، ضمن تشكيلات واقعية جديدة، تدل على العودة إلى الواقع بمفهوم جديد.



منظر

ألفرد حتمل
١٩٣٤-١٩٩٢

في البداية رسم الفنان ألفرد حتمل المناظر الطبيعية والوجوه، التي اعتمدت على الرسم بشكل أساسي مع اضافة لون مناسب، وتطورت لوحاته لتعتمد أكثر على الموضوعات الانسانية، وتقدم الانسان مع علاقته مع الأرض.

ورغم الواقعية الظاهرة في أعماله الأولى، فإننا نراه يرسم الأشجار بانفعال واضح، وضربات فرشاة عريضة، وبحيث نحس بأنه كان واقعيا، لكنه يضيق ذرعا بأن يقف عند التسجيل للمعالم، باحثا عما يختفي خلف المنظر، أو خلف النظرة، أو يؤكد على تطاول شجرة أو تفردها، ليوحي بهذا.

وحين استقر على أسلوب شخصي خاص به، بدأ يبحث عن معاناة الانسان في الريف، وتتجلى هذه المعاناة، عن طريق حركات الأشخاص والوجوه، والتي نحس بشموليتها، وذلك لأنه يضع الانسان في دوامة من الخطوط المتشابكة التي تقيده، والتي تنبعث من الأرض، أو التي تجعل عمل الانسان وكفاحه المضني، مؤلما غاية الايلام.

ولهذا قيل ان أعماله تمثل ملحمة الانسان والأرض، ومعاناة الانسان من خلال علاقاته مع الأرض، وفرحته بتجديد الحياة والولادة، متغلبا على الآلام والمآسي، وربطه للمأساة بالموت، والحياة بتجديدها بالبعث وإعادة الحياة.

وتوصل إلى تبديل جوهري، في أسلوب رسم الانسان، وذلك لأنه لا يرسم على شكل واقعي حسي، بل يقدمه بشكل رمزي، يرسمه من الذاكرة، فالأجساد أطول مما هي عليه في الواقع، وكذلك الأيدي ولهذا فهي رموز فلاحية، وهكذا رسم الانسان الريفي، كما يتصوره، طويلا وقويا، وله من طوله ما يساعده على التغلب على المشاكل وهكذا تطورت الواقعية لتخدم المضمون الانساني، وتقدم الرؤية لها على نحو خاص.



العدوان

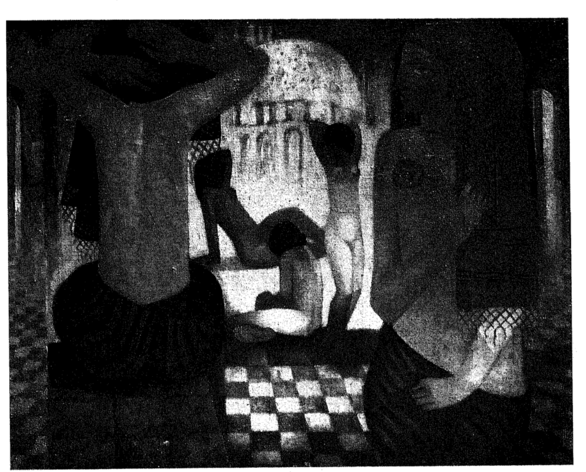
خالد المز
١٩٣٧

درس الفنان خالد المز الفن في كلية الفنون الجميلة في القاهرة، وتأثر بالأساليب القديمة في الفن المصري، وببعض الفنانين الذين حاولوا الاستفادة من التراث القديم لوحة معاصرة، حين تابع الدراسة في باريس تطورت تجربته تحت تأثير التكعيبية التي ربطت الفن بالتحوير الهندسي إلى كتل، وحاول أن يقدم الموضوعات المحلية عبر هذه الصياغة.

ومن ثم تطورت تجربته محاولا تجاوز هاتين المرحلتين، حين قدم لغة شخصية تلح على وجود المرأة ودورها للتعبير عن الموضوعات الاجتماعية المختلفة، اذ رسمها داخل البيت أو خارجه، رسمها في الحمام متحركة وساكنة، وقدم الراقصات يتحركن بايقاع خاص، وفي كل الأحوال يرسم المرأة عارية، ويعطي الشكل الخاص المتين، الذي نحس فيه بالمبالغة في تقديم الشكل الانساني، لعكس قوة البناء الذي يكشف عن الرغبة في عدم التسجيل للمرأة الواقعية التي نراها، بل يضيف إليها، ما يحسسنا بقدرتها على التحمل والمقارنة، وتحدي كل الظروف التي تقف بوجهها، وقد يلجأ أحيانا إلى الزخارف أو الدلالات الحريرية التي توضع على الأجساد العارية التي تؤكد على أن العاري هو المنطلق، والعري له أهميته لأنه يمثل الانسان بلا تزييف، وهكذا أدخل الجوانب الرمزية المختلفة، التي تدل على أن الشكل المرسوم ليس هو الهدف، بل المعاني التي يحملها، وما يضيفه من قيم، ومضامين انسانية واجتماعية، وقد عبر عنها بخصوصية، سواء من حيث التشكيل أو الرموز.



فتيات



في الحمام

علي الحمصي
١٩٣٩

لقد رسم علي الحمصي الحارات القديمة، والأحياء الشعبية والبيوت الدمشقية، وألح على أهمية أن تكون اللوحة معبرة عن الحياة في المدينة القديمة وليس الوقوف عند المظاهر الخارجية، ولهذا فقد عمد إلى الدخول إلى البيت ليقدم المشاكل الاجتماعية.

وهكذا رسم الأبواب والنوافذ، وقدم البشر خلفها، بأوضاع مختلفة وعكست هذه اللقطات، الجانب الاجتماعي للمدينة، اذ نحن لا نرى في المشاهد المعتادة الا الأبواب الموصدة، الشبابيك التي لا تفتح إلا نادرا، وكان لا بدّ له من أن يفتحها، كي يرى الأوضاع المختلفة للحياة، وخصوصا المرأة التي أصبحت رمزا للمدينة، نراها واقفة تنتظر، وراء النافذة، أو نراها خلف ستارة شفافة، وهكذا اندمجت المرأة مع البيت وتداخلت معه وغابت أحيانا، لتظهر شيئا منها.

ان من الواضح أن علي الحمصي قد ربط بين مأساة المرأة داخل البيت وخارجه، وسعيها الدائب للتحرر من هذا الوضع الذي نراه في مشهد امرأة جميلة تختفي خلف النافذة، وقد سلبت حقها في أن تعيش.

أما لوحاته الأخيرة، فقد ازدادت غنى في اللون، والتعبير عن طريق الزهور، وتدفقت التداعيات اللونية التي طغت لتعبر عن مفهوم جديد للوحة، يعكس جمال الزهور وما فيها من أشكال والحس الشاعري بأن الطبيعة هي موطن الجمال كما هو موطن المأساة.



أزهار

أنور دياب
١٩٣٩

لقد توصل الفنان أنور دياب إلى أسلوب شخصي خاص، يدمج المضمون السياسي والاجتماعي بالأشكال الحديثة، وتحفل لوحاته الفنية بالرموز والعناصر المتنوعة، التي تحتل المرأة فيها مكانة بارزة، وقدم التكوين الفني، الذي هو محصلة لجمع الأشكال الفنية، والعناصر، ولم يبق في حدود تصوير ما يراه، بل أعطى الرؤية الأبعد من المرئي.

وكانت البداية، عبارة عن لوحات رسمها ليعالج الموضوعات السياسية والقومية، وذلك حين تخرج من كلية الفنون بدمشق، وعبر بها عن القضية الفلسطينية، عن طريق تكوين هندسي أقرب إلى المربع، وتدور حوله دوامات الشهداء، على شكل أشخاص مصلوبين، ولا تظهر عليهم تفاصيل ملامح الوجوه، ونحس بأن هذه الأشكال قد عبرت عن الموضوع تمام التعبير، بشكل تبرز الأشخاص وهم في حالة حركة ودوامة من التشكيلات المستمرة التي يربطها الشكل الهندسي المربع.

وفي المرحلة الثانية، ازدادت لوحاته تنوعا وغنى، ودخلتها الرموز المختلفة التي ساعدته على التعبير عن الموضوعات الملحة التي كانت تشغله، وتشغل الفنانين في المرحلة، وفيها رسم احدى الفتيات تحمل مدينة القدس وهي محاطة بالزهور، وعبرت عن مسؤولية المرأة التي هي رمز الأمة، تجاه الأرض المحتلة. وفي لوحة أخرى رسم أحد البيوت الدمشقية وهو يعانق المرأة العارية الصدر، وأراد أن يكشف عن الخصب الذي تملكه هذه البيوت، وهذه المرأة تحمل سنبلة قمح، دلالة على الطعام، والكفاح من أجل رغيف الخبز.

وهكذا حقق أنور دياب تجربة متميزة في موضوعاتها، وأسلوبها الخاص، وموضوعاتها التي تجمع الرؤية المتطورة للفن، وبالرموز البسيطة التي أخذت من دمشق ومن حياة الناس فيها، وتوظيف ذلك في لوحات لها خصوصيتها.



المتمرد

فائق دحدوح
١٩٤٠

لقد أثبتت التجربة أن الفنان فائق دحدوح، رسام متمكن من نفسه، منذ البداية، وفي مرحلة كان فيها طالبا في المدرسة الثانوية، ولما يدرس الفن بعد الدراسة الأكاديمية، وقد عرف عنه أنه قادر على رسم الوجوه المعبرة لزملائه وأصدقائه.

وبعد الدراسة الفنية قدم شكلا فنيا من التعبير الفني، له ارتباطه الصميمي بمدينة دمشق، ولكنه لم يقف عند الحدود التسجيلية لمعالمها، بل ألح على الموضوعات الاجتماعية، المرتبطة بالمرأة والعائلة الدمشقية، وأعطى الأجواء المختلفة التي كشفت عن علاقة حميمة بينه وبين المدينة.

ودخلت الواقعية في أجواء جديدة أصيلة، وتحررت من القيود الكثيرة، التي عرفناها عند غيره من الفنانين، والتي اقتصرت على تصوير الرؤية الظاهرة للأشياء، فعمد إلى التأليف الخصوصي، الذي يجمع بين ما هو مأخوذ من الأجواء المختلفة التي كشفت عن علاقة حميمة بينه وبين المدينة.

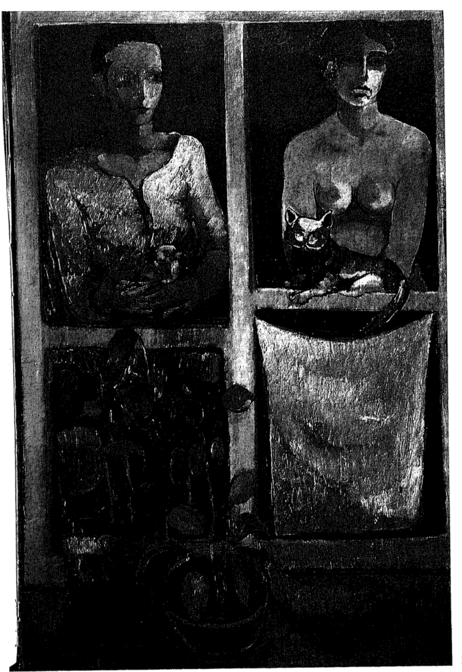
ونحس بأن أعماله تملك الجو الحميمي الخاص، الذي تملك العائلة فيه الدور الأساسي، وما تتعرض له هذه العائلة من مشاكل، وما تنشده من استقرار ووئام، ضمن الجو الخاص للبيوت القديمة، واستطاع أن يجعل هذه العناصر المستقاة من البيئة المحلية، تعبر عن المشكلات الاجتماعية، والسياسية، والانسانية، وكل عنصر من



نوافذ

العناصر له فرحه وحزنه، وله وضعه الفردي الذي يماثل وضع الفرد في المجتمع، وقدم الرموز المتنوعة التي ساعدته على التعبير عن كل الموضوعات.

وان أهم العناصر التي استخدمها في لوحاته، هي نفسها الأشياء التي نراها حولنا، مثل الأزهار والأشجار، وأصيص الورد، والقطط السوداء، وغيرها، التي ساعدته على تقديم جو شاعري أحيانا، ومأساوي وهكذا تفرد في بحثه.



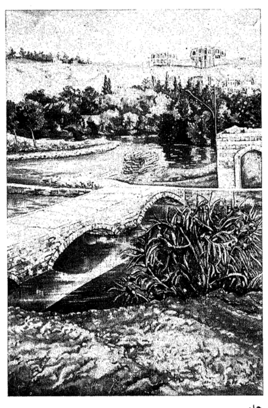
عائلة

بسام صباغ
١٩٤٠

لقد درس الفنان بسام صباغ الحفر في كلية الفنون الجميلة بدمشق وكان من أوائل الفنانين المهتمين بفن الحفر، والمتميزين في هذا الميدان، ومن الفنانين الواقعيين، الذين أخلصوا للرسم من الواقع وتقديمه بالدقة المطلوبة.

كما كان من الطلبة المتفوقين في مدينته حماه قبل الدراسة، ولكنه كان يفضل أن يرسم الموضوعات المحلية المأخوذة من الحياة، ولا يحب أن يعطي بعمله السمات التقنية المتطورة، ولهذا فقد اتجه إلى التصوير الزيتي، ووجد في هذا الفن ضالته، أن يرسم الموضوعات من الطبيعة والأحياء، ويعطي الرؤية الخاصة.

ولوحاته المرسومة عن مدينة حماه، تعطينا الفكرة عن أسلوبه الشخصي، الذي يجمع الدقة المتناهية والتفاصيل، والتدقيق على القيم التصويرية، والخامات المختلفة التي تقدمها اللوحة، وتتميز بها الطبيعة، ولهذا فهو يدقق على هذه الاختلافات بين الانسان والطبيعة والشجر، وأنواع الأحجار التي تحفل بها بلادنا، من الحجارة السوداء الى الترابية والصفراء، أو البيضاء، ويؤكد على أهمية هذه التباينات في الخامات، ويعطيها الأهمية على ما عداها، ولقد ساعدته الاضاءة الباهرة، أو الرسم في ضوء منتصف النهار على اظهار الطبيعة على حقيقتها، والتفاصيل مع اضافة ذاتية، نراها في اللون نفسه الذي ازداد حرارة وحرقة، ليعطي الموضوعات حيوية، ويقدم لنا الطبيعة على أنها المصدر الرئيسي لكل الموضوعات، وفيها انعكاس الانسان وتفاعله معها، والوصول إلى انها تحوي، كل الأمور الانسانية، ويمكن أن تعكس، من خلالها، كل الموضوعات، ولهذا فالواقع المرئي يتجلى على أنه مستقل عنا، ولا يتعلق وجوده بنا، بل هو الذي يفرض احترامه، وتبرز فيه كل الأشكال الفنية التي تؤكد على تراجيدية الطبيعة منها، وهي التي تكتسب حين نرسمها، بوضع نختاره لنعبر به، عن كل ما يشغلنا من هموم ومشكلات.



حماه

غسان صباغ
١٩٤٤

لقد درس غسان الصباغ الفن في لينينغراد، وأضافت دراسته هذه، إلى أعماله الواقعية مفهوما جديدا، يرتبط ارتباطا وثيقا بهذه الدراسة ولهذا فقد ازدادت ألوانه اشراقا بعد الدراسة وموضوعاته دقة عن المرحلة السابقة، حين كان يتلقى الفن في بلدته، وفي مركز الفنون التشكيلية هناك.

ولعل أهم الجوانب التي قدمها، هي الاضافات إلى الطبيعة وعن طريق اضاءة نور طبيعي حاد، يظهر المنظر مضاء أكثر مما هو عليه في الواقع، فيراه بتفاصيله، وألوانه الحارة التي تتدرج كثيرا، وعبر المساحات المتضادة التي توحي بقوة العمل، ومتانة بنائه، وساعدته هذه الطريقة في الصياغة، على زيادة عدد التدرجات الملونة، والمساحات الضوئية، ويصل إلى التعبير عن الواقعية بشكل جديد، وفيها التوزيع المتناسق، والتداخل اللوني الذي يبدل في المنظر، ويضيف إلى الواقعية شكلا من الانطباعية.

وانطلق إلى الريف يرسم فيه، ويقدم لوحاته التي أخذت شكلا جديدا، فيه حب الطبيعة والتعلق بجمالها، وفهم لعلاقات الألوان وتوزعها، وبالرؤية ذات الطبيعة المضيئة التي تكشف أسرارًا في المشهد المرسوم، نتيجة الاضاءة المبهرة، وتعطيه المتانة والقوة، وكذلك التوزيع الحسن التنظيم، لمادة كل الأشياء، وإبرازها لتكون أكثر أهمية، والالحاح على أهمية عجينة التصوير، التي تؤكد على القيم التصويرية الأساسية المألوفة لدى « المصور » بكل ما تعني هذه الكلمة.

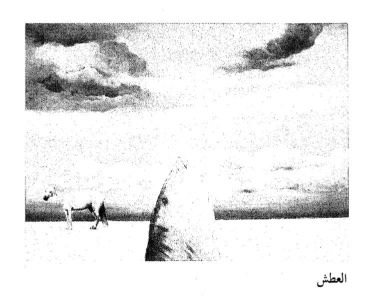
احسان عنتابي
١٩٤٥

اتجه الفنان احسان عنتابي إلى فن الحفر، بعد دراسته للفنون في كلية الفنون الجميلة بدمشق، وتابع في مدرسة الفنون الزخرفية في باريس دراساته في فن الاعلان، وأعطى رؤية خاصة به تعتمد على الدقة الواقعية، والتي عرفت عنه منذ البداية.

وبرع في فن الاعلان الفني، وأعطى الجديد في هذا المضمار، ثم تطورت تجاربه بالاعتماد على الرموز المختلفة، التي يتم تنفيذها بالدقة والمتانة المعهودة فيه.

ولقد رسم عدة موضوعات حول موضوع العطش، وربط ذلك بالمشكلات التي تثيرها قضية نقص الماء، ومشكلاته، وضرورة الحفاظ عليه، ولهذا تبدو السمكة في لوحته خارجة من البحر تطلب الماء من السماء، كما رسم جدارية ضخمة عن أهمية الحفاظ على الماء، واستعان بالأساطير القديمة كربة الماء وغيرها، وقدم قطرة الماء مرسومة بدقة، ونرى فيها الأشكال وقد تحولت، كما لو أنها تُرى من خلال عدسة كروية، ولقد ساعدته خبراته في التصوير الضوئي، على تقديم تجارب متميزة فيها الدقة التسجيلية، ولجأ إلى أساليب الفن الحديث، وأشكال الواقعية الجديدة التي يلجأ الفنان فيها للاستفادة من الاعلانات الموزعة في الشوارع، والتي تتميز بدقتها، والتي نرى فيها أسلوبا طباعيا يحرف الأشكال ويعيد تقديمها بشكل مقنع.

وحين عاد إلى رسم المناظر الطبيعية في آخر تجاربه، أعطاها الدقة الحرفية، وربط بين التفاصيل الدقيقة، وبين التعبير عن الموضوع، وقدم الشكل الأكثر خصوصية من الواقعية التي تربط التعبير بالحداثة الفنية، وهكذا نحس بأن لوحاته دقيقة جدا، وهذه الدقة هي التي تفسح المجال، أمام أعيننا لنرى في هذا الواقع، الأشكال المتطورة والغريبة، والتي تفتح الباب على مصراعيه على عالم جديد، فيه الواقع والخيال معا، وقد امتزجا ليقدما لنا العالم اللامتناهي في الايحاءات عبر الشكل الأبسط، ويقودنا إلى مفهوم جديد للواقعية، التي تعطي الايحاءات اللامتناهية للأشكال الموجودة حولنا.



العطش

خليل عكاري
١٩٤٥

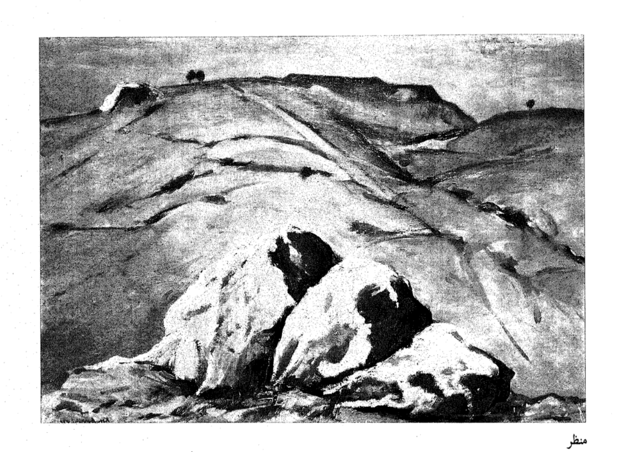
لقد تميزت تجربة الفنان خليل عكاري واختلفت عن غيرها من التجارب الفنية الأخرى، لإلحاحه على الجوانب الانسانية، في موضوعاته الاجتماعية والانسانية، ولتأكيده على الرموز والمعاني، وخصوصا في لوحاته عن الموضوعات الانسانية.

وفي البداية أحب الحركة، ورسم المناظر التي تحس بأهمية الحركة فيها، وربطها بالحركة في الطبيعة، وكذلك أغنى موضوعاته بالمفهوم الجدلي للطبيعة، ولهذا رأينا البيوت تتحرك وكذلك الأشجار والأشياء.

وازدادت أهمية الحركة في اللوحات عندما عالج الموضوعات المختلفة، من وجوه، الى طبيعة صامتة أو تكوينات لها طابعها الخاص، وتجلى هذا في لوحات تصور الموضوعات الانسانية.

ونستطيع أن نتفهم هذا الشكل من التعبير الفني، اذا درسنا بعض لوحاته، وخصوصا لوحته **الرقصة**، التي تكشف عن مضمون درامي وانساني، فلقد رسم خمسة أشخاص يؤدون احدى الرقصات، وقد ترابطت أيديهم وتوحدت في ايقاع خاص، يعكس المأساة الانسانية، وما يبذله هؤلاء الراقصون من جهد للتخلص من واقع مأساوي عن طريق الرقص الجماعي، والترابط بين الراقصين، وعبرت حركة المرأة في أعلى اللوحة، عبر الرموز، عن المشكلة عن طريق تعابير الوجه المأساوية، وكذلك المرأة المصلوبة، التي لو لم تكن في ترابط مع الآخرين لانهارت، وهكذا تبدو المأساة واقعة، وان الخلاص يكمن في هذا العمل الحركي الجماعي، لتجاوز الحالة، والذي يقوم به الأفراد ليتجاوزوا أنفسهم، فالرقص هو الحياة، وفيه الانقاذ، ومغالبة الموت واليأس.

وتتطور تجاربه لتقدم شتى الموضوعات التي تلح على الصراع، ومن خلال المنظر نفسه، أو من علاقة الانسان مع الأشياء، أو من خلال التضاد اللوني الذي يساعده على التعبير، وتتدخل الصيغ التعبيرية لتقدم ما هو حديث.



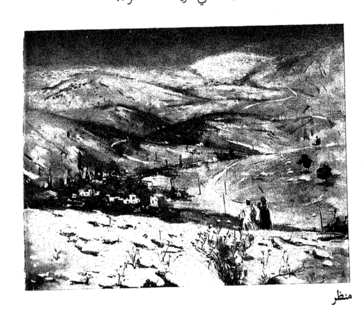
منظر

احمد ابراهيم
١٩٥٠

ولد الفنان أحمد ابراهيم في بلدة القنيطرة، وبرزت موهبته منذ البداية وأثناء الدراسة الثانوية، ولهذا فقد اتجه إلى معهد اعداد المعلمين قسم الفنون الجميلة لحبه للفن، ويوفد للدراسة في لينينغراد، ويتابع تفوقه في هذه الدراسة الأكاديمية، ويرسم الموضوعات المختلفة المطلوبة منه، ويتقدم في أشكال الفن الواقعي السائد، ويصبح بعدها من الفنانين الواقعيين المتميزين والتي بدأت تأخذ شكلا خاصا، سواء من حيث الموضوعات أو المعالجة.

ويرسم العديد من اللوحات التي تصور الموضوعات المختلفة، الوجوه والموضوعات الانسانية، والطبيعة بمختلف أشكالها، ويؤكد خصوصيته حين يرسم السماء أو الأفق الملبد بالغيوم، أو الفراغات التي تحيط بالأشياء، لتعطيها معنى جديدا، وهذا المعنى يرجع إلى أنه قادر على تصوير الصراع في الطبيعة بالذات، بين غيم وسماء وأرض، وبين بشر يعيشون هذه التقلبات ويتحاورون معها.

ونستطيع أن نرى — أخيرا — كيف عالج أحمد ابراهيم الموضوعات البانورامية الكبيرة، التي تفسح له المجال ليعطي الشكل الخاص، فالمشاهد هي عبارة عن امتداد الجبال وتداخلها فالجبال في الأفق البعيد، وتمتد العناصر الطبيعية الأخرى، بجدلية وحركية لتوصل بين ما هو قريب وبينها، وهكذا نحس بأن للطبيعة سحرها الخاص، ولها علاقاتها بين العناصر، ومن زهر إلى صخر إلى شجر، ونحس لهذا بأن هذه الأشكال تبني علاقة جمالية تراجيدية، ناشئة عن أسلوب الرسم، وطريقة الاظهار للأشياء بالألوان الحارة، وكيف تتفاعل لتولد اللوحة، عن طريق الجرأة في استخدام اللون والحركة الممتدة التي تربط الأشياء، والتي توصلنا إلى علاقات مأساوية، أكثر مما هي جمالية، وقدرة على جعل الطبيعة تتحدث باللغة الانسانية، كي ترينا ما لا نراه.



منظر

الاتجاهات التعبيرية المعاصرة

« لقد كانت البداية عند التعبيريين فردية ذاتية ... ثم تمت عملية ربط الجوانب الذاتية بالجوانب الاجتماعية والانسانية ».

لقد اكتشفت الحركة الفنية في سورية أهمية التعبيرية منذ الخمسينيات، من هذا القرن، وارتبطت التعبيرية في بدايتها بالجانب الذاتي، وأولته الأهمية على كل ما عداه، وبالعلاقة الوطيدة التي تربط الفنان وانتاجه الفني، وقدم الفنانون معاناتهم الخاصة، وربطوا الفن بالجوانب النفسية الكامنة داخل الفنان، وتوصلوا إلى الأشكال الفنية الملائمة للتعبير عن هذه الجوانب، وتجسدت المشكلات الانسانية الحياتية في الأعمال الفنية، وأعطت الصيغ الفنية الملائمة.

ولهذا كانت بداية التعبيرية فردية ذاتية، ألحت على المعاناة الشخصية للفنان، وانعكاساتها على اللوحات، ويعكس الفنان مشكلته الذاتية، ويترجمها في أعمال فنية، ويقدم الأشكال الفنية السائدة لتتلاءم مع هذه الأهداف الجديدة.

وفي الستينيات، تطورت التعبيرية تطورا كبيرا، وذلك من أجل تقديم الجوانب الاجتماعية والسياسية، وتمت عملية ربط الجوانب الذاتية بالجوانب الاجتماعية والانسانية، ولعبت الأحداث السياسية دورا كبيرا في هذه التحولات، اذ جعلت الفن يتجه نحو الموضوعات القومية الملحة التي برزت، وابتعد عن أن يبقى ذاتيا شخصيا في تعبيره الفني.

وذلك لأن أحداث نكسة حزيران عام ١٩٦٧، وما قدمته من فواجع وآلام هزت الوجدان العربي، وجعلت الفنان يعيش في حالة حصار وتمزق شديد وعبرت اللوحات الفنية عنها، التي قدمت — في البداية — الفن الذي يعكس هذا القلق والحيرة، والانطواء أحيانا، والتي ساعدت على تبديل الأشكال الفنية والأساليب المتبعة، وهي التي جعلت الفنانين التعبيريين يبحثون عن شكل خاص بهم، ويجمع الأشياء الذاتية، والجماعية المشتركة، وأثبت الفنانون قدراتهم على إعادة النظر بالأساليب المتبعة، وربطها بما هو محلي، والتي أعطت التعبيرية القدرة على تقديم هذه الأشكال، وأعطت للتعبيرية القدرة على ايجاد المبررات لتبقى، وعبر لغات فنية شخصية خاصة بكل فنان.

وهكذا بدأت عملية إعادة النظر في كل ما هو موجود من أشكال، وعملية ربط التشكيل التعبيري بالواقع، والتفاعل مع هذا الواقع، في التراث، واستخدمت العناصر والأشكال وتعددت الرموز التي تم استخدامها على نطاق واسع.

ان التعبيرية، مدرسة فنية حديثة، تلح على الحالات المأساوية للانسان، وتقدم المعاناة التي ترتبط، بواقع لا يستطيع الفنان التلاؤم معه، ولا يرضي طموحاته، ويقوم الفنان بنقل هذه الحالة إلى اللوحة، عبر تشويه الشكل الانساني، أو عن طريق الألوان، الملائمة للتعبير عن الحالة المعاشة، وقد يتحول الفن عندهم إلى ممارسة دور النقد الاجتماعي، عن طريق تحوير الوجوه، واعطاء الانسان في حالة أدنى من الواقع المرئي، وليس عن طريق التسجيل الواقعي الدقيق، ولا عن طريق المثالية التي تهتم بتجميل

ولهذا أصبح الفنان التعبيري، يرسم الأشياء لا كما هي عليه في الواقع، بل كما يراها ويضيف الرؤية الشخصية، ولهذا اختلفت الأشكال التعبيرية عن بعضها، وتباينت من فنان لآخر، ومن مرحلة لأخرى، ومن بلد لآخر، اذ لجأ الفنانون إلى الواقعية الانتقادية، وآخرون يفضلون البشاعة على الجمال، ووصلوا إلى إيثار كل ما هو مشوه، وعكسوا الحالات الوجودية، ورؤيتهم للواقع وفي نفس الوقت يقدم التعبيريون التجريديون، الرؤية الملونة، والحالات الذاتية في أقصى حالاتها اضطرابا ورمزا، وقلقا يترجمه الشكل والخط الذي حمل طاقة جديدة، ويقدم الانفعالات الذاتية الشديدة القوة.

وعبرت التجارب التعبيرية التي ظهرت في السبعينيات، عن كل هذه القضايا، اذ نرى التشويه للأشكال الانسانية، قد أخذ يصبح أكثر حدة مما كان، وقدمت المشكلات المأساوية بوضوح كاف، وجمع الفنانون التعبيريون بين حالات التشويه، مع الاضافة الخاصة، كذلك أخذت الألوان المعاني الجديدة التعبيرية، إذ لم يعد اللون يسجل الواقع، ولا يعطي القيم الضوئية المألوفة، بل أصبح يعكس المفهوم، الذي يرى، أنه من الممكن أن نشحن اللون بطاقة جديدة، ليعكس شيئا خاصا.

واستفاد الفنانون الشباب من التجارب السابقة، وقدموا التجارب الشخصية التي تعكس الرؤية الخاصة التي تجمع بين ما في التراث القديم من أشكال، وفي التراث الشعبي، ومن القصص الشعبية، والأساطير، وقدم المنظر التعبيري، وكذلك اللوحة المجردة، أو الأشكال الانسانية التي تقدم عن طريق مضمون خاص، مما أعطى لكل فنان منهم، تفردا في البحث، واستقلالا في التفكير، وفي كل هذه الحالات أصبحت العناصر المأخوذة جزءا من تكوين الفنان، وكذلك الأشكال الوافدة أو المولدة، وأعطى هذا للحركة الفنية الكثير من المفردات الفنية، التي لم يكن يحصل عليها، لولا هذه الرغبة العارمة عنده لتقديم ما هو خاص، وله علاقته بواقع الانسان ومأساته.

ونستطيع أن نوضح هذا كله اذا درسنا بعض التجارب التعبيرية الهامة.

برهان كركوتلي
١٩٣٢

لقد تأثر الفنان برهان كركوتلي بالصياغة التعبيرية التي أخذ منها، في مراحل الدراسة الأولى، وأضاف الصيغ الفنية الشعبية، والمفاهيم المرتبطة بها، والتي تمثل الأسلوب المحلي الذي ساعده على تقديم لغة فنية خاصة.

وارتبطت موضوعاته بالقضية الفلسطينية، وأصبحت العمود الفقري لأعماله وعبر عن المشكلات الاجتماعية والانسانية، والتي ترتبط بالثورات وحركات التحرر، الوطني والانساني.

واستفاد من الأشكال المرسومة على الأقمشة الشعبية، والكتب القديمة، والسيوف وغيرها، لتقديم لوحة تعبيرية الطابع ولها تشكيلها الخاص، الذي يجمع بين الزخارف والكتابات والرسوم والموضوعات التي أخذها من القضايا الملحة التي تشغلنا.

ويمكن اعتبار لوحته القضية الفلسطينية، أكثرها أهمية وأغناها بالعناصر، فالرجال أقوياء في القسم الأسفل من اللوحة، وعبرت الخطوط المتينة عن هذه القوة، وتداخلت الوجوه، والأجساد مع الأسلحة والزخارف بحيث تحس بتلاحم نضال أبناء الشعب كله، وتؤكد الصياغة على هذا التلاحم، وتبرز في الأجزاء الأخرى من اللوحة، بعض مشاهد من الأرض المحتلة، فتربط هذا التلاحم مع الهدف الأساسي للثورة : تحرير الأرض.

وتجعل الزخارف المساحات أكثر جمالية، وتتحول إلى زخارف مترابطة مع بعضها، وتجمع الأشياء في وحدة لا انفصال فيها، وهو يلخصها ويدمج بينها، لكي تصبح كل مساحة مساعدة له على تكوين اللوحة.

وفي لوحاته الأخرى يعود إلى أساليب التعبير الشعبي في عنترة والزير ويلجأ إلى حلول فنية مستمدة منها، تكسبه نفحة فنية خاصة، حين يعطي هذه الأساليب المفاهيم الحديثة، ويجدد من خلالها، ويقدم المضمون السياسي، بأسلوب متجدد خاص.

مروان قصاب باشي
١٩٣٤

لقد برزت أهمية الفنان مروان قصاب باشي، كأحد الفنانين التعبيريين، الذين قدموا التعبيرية على نحو خاص، يجمع المعاناة التي يعيشها أشخاص لوحاته، وبين المأساة التي يعيشها، وقدمها على نحو شخصي متميز.

بدأ فنانا انطباعيا، ورسم المناظر الطبيعية، وقدم اللغة الانطباعية حين بدأ يرسم في الخمسينيات، وقبل دراسته للفن في برلين، واحتكاكه بالفن التعبيري الألماني واطلاعه على الأساليب التي قدمها.

ثم قدم ذكريات طفولته ومراهقته، والوجوه التي تعرف عليها، والتي تحمل بعض التشويه لتضخيم الوجه، وتبديل الملامح، أو التقليل من أهمية الجسد على حساب الوجه وفي هذه اللوحات نرى الأشكال التعبيرية التي تنم عن الاهتمام بالنقد الاجتماعي.

وتطورت التجربة، حين بدأ يرسم وجهه مضخما على مساحة اللوحة، وبرزت الأخاديد التي تمتد لتمثل الأرض الواسعة، فأصبحت الأرض هي الوجه، ولا يمكن فصلهما، تضاريس الطبيعة هي تجاعيد هذا الوجه وعيون الانسان هي وديان، والأنف جبل، والخدود هي هضاب وما ينمو على الوجه من شعر يماثل ما ينمو على الأرض، وأفسح المجال المزج التعبيرية بالانطباعية.

وان هذا الترابط يمثل شكلا من أشكال التعبير، له صلاته بالواقع المحلي، وذلك عبر توحيد الانسان والطبيعة وتداخله معها، واضفاء الأحاسيس الانسانية، وعلى الأشياء التي تحيط بالانسان، وتأخذ هذه الأشياء أهمية كبيرة، لأنها تمثل الرموز التي تنقل ما يريد الفنان إلى الآخرين، لتصبح هما مشتركا، وهكذا ربط بين ما يشغله وما يهتم به الآخرون ليصبحا شيئا واحدا.

وحين استخدم الطبيعة الصامتة أو المناظر أو دمى الأطفال تطورت التجربة وأخذت شكلا أكثر موضوعية، وابتعد عن المباشرة إلى الرموز، التي تترجمها الأشكال، والحركات وضربات الفرشاة الحادة، والتي تلف اللوحة لتعكس العالم الداخلي، وما فيه من مشكلات، وما ترسخ فيه من مناظر طبيعية تترجمها الألوان.

لبيب رسلان
١٩٣٩

لقد اكتشف الفنان لبيب رسلان صيغة فنية خاصة به، وذلك لتقديم موضوعاته التي تلح على الانسان ووضعه المأساوي، وصوره أمام الفراغ وحيدا وصغيرا، وتسحقه هذه العوالم التي تحيط به من كل جانب، وهو يحاول الخلاص ويستعين بكل ما حوله من أشياء كي تساعده على تحقيق ذلك، ولهذا ألح على أهمية الأشياء التي تحيط بالانسان، وأعطى لكل شيء دوره الخاص، واستعان بالرموز لكي يؤكد على خواء العالم المحيط بالانسان وفراغه، ووحدة الانسان في مواجهة القوى التي تسحقه، أو الصراع الذي يكون الانسان فيه طرفا والقوى التي تسلبه كل مقومات الحياة، وتحوله إلى شيء كالأشياء التي نراها حولنا لا معنى لها ولا قيمة الا اذا أحسنا استخدامها.

وتتجلى هذه المفاهيم في اللوحات العديدة التي رسمها مثل الفارس أو الطبيعة الصامتة أو الفتاتان، وفيها التأكيد على أهمية التناقض بين رغبة الانسان في الحياة، وصراعه مع القوى التي تسعى لاستلابه.

ففي لوحة الفارس يقدم الانسان كفارس يقاتل مع حصانه، وقد ترابطا معا، وتداخلا ليصبحا شيئا واحدًا، ذلك فيه الدلالة على المصير الانساني، وعلى المأساة التي تنتظر الفارس، وليس الا الحصان ليكونا معا في مواجهة الحياة.

وكذلك يفعل في لوحاته الأخرى، التي تصور الطبيعة الصامتة تواجه نفس المصير، وتتحدث عن الانسان عن طريق اضفاء المسحة الانسانية عليها، وكذلك يفعل حين يصور فتاتين فعلى الرغم من العلاقة الحميمية، نجد أن المأساة تغلف كل شيء.

ان من الواضح أن المنطلقات التي قدمها خاصة جدا، وكذلك هي الحلول الفنية، والتي توصل إليها من خلال بحثه عن المشاكل الانسانية، وتصويرها، والبحث عن مشكلة الانسان المعاصر المستلب، الذي يحاول أن يكون شيئا قيما، في عالم الأشياء التي لا تملك أية قيمة.



نافذة



نافذة



الفارس

ليلى نصير
١٩٤١

لقد تنوعت تجارب الفنانة ليلى نصير واختلفت منذ عودتها من دراسة الفن في القاهرة، اذ انطلقت من التجارب الواقعية التي رسمت فيها الأشخاص والزهور برماديات ولون أبيض على خلفية بلا لون، ثم انتقلت إلى رسم الموضوعات الانسانية والاجتماعية التي تختلف في مدى تحويرها للواقع المرئي، وخصوصا لوحتها عن التمييز العنصري التي قدمت الأجساد البشرية، وقد تحولت إلى عظام، وجماجم لتؤكد على تهافت هذه النظرية العنصرية.

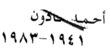
ثم استقرت على أسلوب شخصي هو مزيج من الواقعية والتجريد، وذلك لأن التكوينات التي لجأت إليها تجريدية هندسية الطابع، والتفاصيل التي نراها داخل الأشكال الهندسية لها طابعها الواقعي، لهذا تبدو هذه التفاصيل أكثر أهمية لأنها قدمت الموضوعات الاجتماعية والانسانية، بتفاصيل مجهرية الطابع، ومساحات هندسية مهشمة مجزأة، ونكتشف فيها القضية التي تعالجها.

ولقد تنوعت الموضوعات التي قدمتها، تارة سياسية وأخرى اجتماعية أو انسانية، لكن الشيء الواضح هو أن هذه الموضوعات على صلة بالأحداث التي تمر، والتي تجد تأثيرها المباشر عليها، وتنقلها إلى لوحته بشكل حديث يقدم الرموز، ويبتعد عن المباشرة.

وفي المرحلة الأخيرة من تجربتها، بدلت التقنيات المستعملة، ولجأت إلى أشكال الطباعة على الورق بشكل مباشر، وتقديم الوجوه المشوهة بالخطوط السوداء التي كشفت عن عالم ذاتي غني، يتفجر في وجوه تعاني، وقد تحورت الأشكال عندها للتعبير عن مأساة المرأة وعالمها المضغوط والفاجع.



فتيات



ولد الفنان أحمد مادون في تدمر، وعاش في هذه المدينة الأثرية القديمة، وتلقى درسه الفني الأول في آثارها، وعلى الرغم من ابتعاده عنها بعد ذلك، الا أنها ظلت عميقة التأثير عليه، نراها في العيون التي يرسمها، وفي أسلوب تحليل الأشكال الانسانية والوجوه.

وفي نفس الوقت، تأثر بالتجارب الفنية العالمية بيكاسو على وجه الخصوص، وعوالم السيرياليين، والتجريديين، والتي أثرت عليه تأثيرا يعادل تأثير تدمر، وهكذا تحولت العوالم التدمرية لديه إلى مخزون داخلي، يبرز حين يعبر بعفوية، وامتزجت بحياة الطفولة في المدينة، وبعالم الحلم الجميل الذي يصور الصبوة إلى الصفاء والجمال، والقيم العربية الأصيلة.

وهكذا تعادلت هذه التأثيرات كلها، ومثلت جملة من العناصر المتداخلة والتي تستقل كل تجربة فيها عن

لكن أفضل التجارب هي التي أخذت من تدمر، والتي تحولت الوجوه فيها، والأشكال إلى الصياغات الحديثة التعبيرية، وهذا ما عبرت عنه لوحته **نساء** التي رسمها عام ١٩٨٣، والتي تعطي فكرة واضحة عن أسلوبه الشخصي، فهو يرسم هواجس النسوة الموزعات على حقل ومعاناتهم، وقد تداخلت الوجوه بين قرويات تدمريات، وبين وجوه النحت التي أعطت للشخوص ميزات خاصة، هكذا استفاد من هذه الأشكال العريقة وأعاد صياغتها، لتحمل المشاكل الذاتية والاجتماعية المرتبطة بالحياة المعاصرة في تدمر.

فكأنه، حين يغوص إلى أعماق نفسه، معبرا عن خصوصيتها، يربط بين ما هو مختزن، وما هو قديم عريق في بلدته ووطنه، وله مشكلاته الناشئة عن عدم التوافق، والانسجام مع الواقع الخارجي المعاصر.



تدمريات

علي السرميني
١٩٤٢

لم يكن الفنان علي السرميني تعبيريا في بداياته الأولى، بل كان واقعيا، ويلح على هذه الصيغ الواقعية التي تقدم الواقع دون تحوير له، أو تحريف، لكن دراسته في ألمانيا جعلته يتأثر بالأشكال التعبيرية السائدة، التي جعلت تحمل المضمون السياسي والاجتماعي.

ولقد استفاد من التقنيات الفنية التي درسها، لتقديم اللوحات الجدارية، التي استخدم فيها مادة المينا، والتي حققت نجاحا في تزيين المباني بالأعمال الضخمة، لكن علي السرميني استخدمها لتقديم موضوعات صغيرة الحجم لها طابعها الشخصي، والتي اعتمدت على التداخلات اللونية والشكلية، التي تعطيها المعالجة لقطعة المعدن بالحرارة.

ولعل أهم تجاربه في هذه المرحلة هي لوحته **فلسطين**، التي قدمت لنا الرمز الصليب، الذي عالجه برؤية تعبيرية خاصة، وهكذا تحولت الأشكال لتصبح أكثر تعبيرية رمزية، وأعطى الدليل على أهمية فن المينا في تقديم لوحة معاصرة، لمعالجة الموضوعات السياسية.

وفي لوحاته الأخرى التي رسمها للطبيعة، والطبيعة الصامتة، تحوي على التحوير للأشكال وكذلك الرؤية الحرة للتكوين، والتي أعطت للعامل الذاتي أهمية كبيرة.



منظر

أسماء فيومي
١٩٤٣

كانت البداية للفنانة أسماء فيومي تجريدية، وقدمت العلاقات اللونية المعبرة، وضمت اللون الأرجواني الأحمر، والأسود الفاحم المعبر، والتي أعطت تناسقا لونيا بعيدا عن الواقعية الدقيقة.

ولقد تطورت التجربة بعد ذلك لتتجه إلى اللغة القادرة على التعبير عن الموضوعات السياسية، والتي عبرت عنها عن طريق المساحات المجردة نفسها، والتي تحورت لتقدم مدينة القدس، أو الفدائي إلى غير ذلك من الموضوعات الهامة في المرحلة تلك.

وفي المرحلة الثالثة والهامة، فقد تميزت بالانتقال من الصياغة التجريدية إلى المشخصات والتي حملت التأثيرات لتكوين اللوحة الأساسي، وقدمت الموضوعات الاجتماعية التي كانت على صلة وثيقة بالمرأة، وواقعها الحياتي عندنا.

ولجأت إلى التداعيات التي ربطت فنها بأعماق التراث، وما يختفي في النفس من مشكلات، وعن طريق الرموز أعطت الموضوعات الانسانية المتنوعة.

واستخدمت الرسوم الطفولية، التي تملك طابعا خاصا، وربطتها بالموضوعات الانسانية وعلى خلفية مجردة، وألحت أهمية العلاقة بين المرأة والطفل، وما تحمله هذه العلاقة من قيم، وقدمت التكوينات المتحررة لونا، والمتداخلة والتي ملئت بالرموز الدالة على الموضوعات التعبيرية، والتي أخذت من عدة مصادر وتجمعت في لوحة واحدة.



نساء وطيور

عبد الله مراد
١٩٤٤

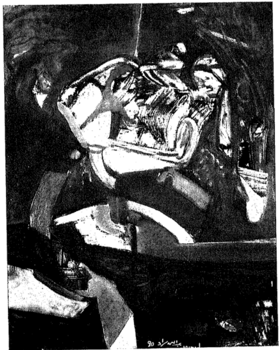


تجريد

لقد انطلق الفنان عبد الله مراد من المنظر الطبيعي، وصوره بأشكال مختلفة، وصوره ليقدم الموضوعات التي ازدادت تجريدا يوما بعد يوم، وبإحساس مرهف ينقل اللون، وعجينة نسمة للمساحة، ورأينا له الشواطىء الخيالية المؤلفة من بحر وصخور وأفق بعيد، ولجأ إلى التبسيط، وأعطى لوحة يتداخل التجريد فيها مع الواقع.

ورسم أشكال الصخور والبشر، وحورها عن طريق تهديم المظهر الخارجي المتوازن، وبحيث أصبحت المناظر خاضعة لعملية الحت الذي تقوم به الرياح والماء، وربط هذا التهديم للأشكال بالعالم الداخلي، الذي يعدل الأشياء، ويعيد صياغتها لتعكس المضمون الانساني.

وعاد بعدها إلى الواقع مرة أخرى، وأعطى عالما هو المزيج من الرؤية الخاصة للواقع على أنه عالم فيه البشر ينعزلون عن بعضهم بفراغات كبيرة، وعالم الانسان في وحدته، وتهدمه رغم وجود الآخرين، وهكذا قدم الواقع المأساوي وما فيه من عزلة انسانية قاتلة.



تجريد

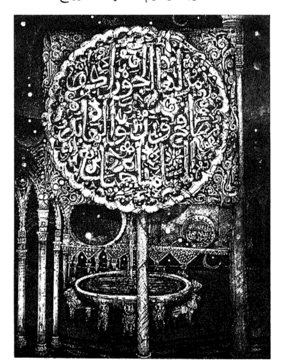
وفي المرحلة الأخيرة استقر على التجريد، والصياغة التعبيرية المجردة، التي تؤكد على القدرة التعبيرية باللون وحده وعلاقاته وبشاعرية خاصة، التي تؤكد على غنى العالم الداخلي، الذي ازداد تأثيره على اللوحات في بعض المراحل، وأصبحت اللوحة المعادل الخارجي لعالم داخلي مضطرب، متداخل، وغني بالأشكال المبتكرة الغنية بالأحاسيس الانسانية.

علي سليم خالد
١٩٤٤

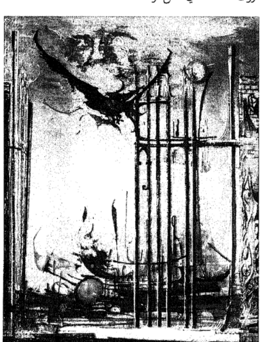
لقد ولد الفنان علي سليم خالد، في تدمر وتأثر بالتراث التدمري العريق في البداية، واختار القبور التدمرية التي أعطت الايحاءات المختلفة، حيث يختلط الجمال بالخوف، حين ندخل إلى المدفن، وتتصاعد الانفعالات المختلفة، والأجواء الخاصة، وعوالم ما بعد الموت والتي تختلط العناكب فيها مع الجماجم والأشكال التحتية.

وساعدته دراسته لفن الحفر على الحجر وطباعته في باريس على تطوير التجربة، اذ اختلطت الأحلام الطفولية بالتقنيات المتطورة والعوالم السريالية وواقع الانسان المعاصر وبحثه عن الاستقرار، ومأساة الانسان وضياعه في العالم وعدم الاستقرار الذي نراه نتيجة لانه يؤمن بالخلود والعودة إلى الجسد، وذلك ليكفل السعادة لنفسه.

ولقد تداخلت هذه التجارب مع عالم ذاتي غني، وما يحمله من غموض، وما فيه من رموز، والتي تدل على قدرة العالم الداخلي الذي ينطلق منه على اغناء الواقع، وهكذا توصل إلى العالم الخاص الذي يجمع الحداثة الفنية مع عالم التراث التدمري والكتابات العربية للوصول إلى لوحة لها أكثر من بعد، وتطل على أكثر من عالم، وتوحد الرؤى المختلفة في كل واحد.



من وحي الأندلس



من وحي تدمر

شلبية ابراهيم
١٩٤٤

حين نشاهد أعمال الفنانة شلبية ابراهيم، نحس بقدرتها على خلق عالم جديد، فيه التكوين المبتكر، والتأليف الذي يملك العلاقات الجديدة والمفاجئة للمشاهد لما تقدمه من حلول تشكيلية، وصيغ فنية مستنبطة، وفي هذا العالم، نرى الطيور والزهور والحيوانات مع البشر، وقد أعادت خلقهم خلقا جديدا ومتميزا، لتبعدهم عن وجودهم الأول، ولهذا تفاجئنا كل لوحة بما تطرحه من قيم، وما تقدمه من تشكيلات ورؤى.

ولهذا لا ترى عناصر لوحاتها على الوجه المتعارف عليه، بل لقد تبدلت المعالم وتغيرت الأوضاع، والتي وصلت إلى الصيغة المستحيلة واللامألوفة والتي تسهم في تعديل كثير من المفاهيم وعلى نحو جريء تماما، اذ يستطيل الوجه أو الجسد وتتبدل أشكاله ويتداخل مع آخر على نحو لا يمكن تبريره عقليا، بل يفرض وجوده علينا فنيا.

وتساعدها قدرتها على الخلق، تأتي من عالم داخلي مخزون، ومن قدرة على استعادة الماضي ودمجه بالحاضر، ولهذا نراها تملك القدرة على تعديل المفاهيم المألوفة، والقيم الجمالية المتعارف عليها، وعلى نحو جريء ومفاجىء، حتى تصل إلى خصوصية لا نراها إلا عندها.

ولهذا تتجلى أمامنا الأشكال التعبيرية، التي تبدو مستحيلة، وهي لهذا تتلاعب بالموضوعات وتقرب الأشياء التي لا تقرب، وتقنع بما لا يمكن أن يقنع حين تشدنا إلى عالم الطفولة، والحب والفرح، وعبر الحلم وتستعيد الرؤى وتعدل التأليف لتحقق علاقة انسانية. تبدو طبيعية أكثر مما يبدو في العالم وهي لهذا لا تعكس الواقع فقط، بل تستحضر الماضي، وتعطي لغة فنية خاصة حديثة، مليئة بالحيوية والجدة، وتقدم اللاوعي والمتخلط بما هو واع، وتعطي نظاما جديدا لعلاقات الأشياء مع بعضها.



فتاة

جورج ماهر
١٩٤٥

يقدم الفنان جورج ماهر مفهوما مختلفا للتعبيرية، ويبتعد عن الجانب الذاتي، ويربطها بالجانب السياسي ويلجأ إلى الأشكال الهرقلية التي تتداخل مع بعضها في صيغ لها خصوصيتها، ولهذا لا نميز شكلا عن آخر، ونحس بالحركة التي تلف كل شيء، ونرى التشويه للشكل قد اتجه إلى تصوير حالة مسرحية درامية.

وحين يرسم الأشخاص الضخام من منظور خاص، أدنى من الوضع الأفقي للرؤية، نحس بضخامة الأشكال والتعديلات التي أجريت على الأيدي والأرجل لتخدم هدف التعبير الفني، وتقدم جبروت الانسان وقوته، وفي نفس الوقت دراما الانسان في حياته اليومية.

لكن الشكل الهرقلي حين يمثله قويا، نراه متهدما، وذلك يشعرنا بالقوى التي تحيط بالانسان تفشل في تحطيمه بالشكل النهائي، وان كانت قادرة على تشويهه، ولهذا لا تستطيع منعه من ممارسة دوره، ولهذا نراه قويا متحديا كل ما يمنعه من ممارسة دوره.

وقد استعان جورج ماهر باسطورة جلجامش، بعد ذلك، ورسم اللوحات العديدة المستوحاة من الأسطورة، التي ساعدته على تقديم الشخصيات البطولية في صراع مع بعضها، وخصوصا جلجامش وأنكيدو، وأضفى على الأسطورة المعاني المعاصرة المرتبطة بصراع الانسان المعاصر، وتوصل إلى لغة تعبيرية خاصة أكثر واقعية، وأسطورية، وعكس عبر التشويه عنف المعركة التي نخوضها ضد قوى الشر، وأكد على وضع الانسان الذي يسعى نحو ما هو أفضل، وما يتعرض له من تشويه كاريكاتيري، وأكد على أهمية التراث وما فيه من عناصر تساعدنا على تقديم لوحة حديثة، وتوظيف ذلك من خلال الحركة المستمرة للخط اللامتناهي، الذي يساعد على اعطاء لوحة متماسكة، وأهمية لاعطاء واقعية لها طابعها الجدلي.

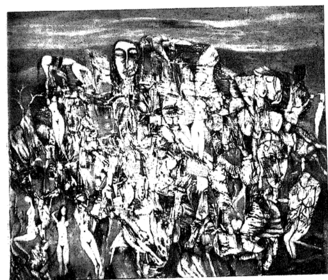
كرم معتوق
١٩٤٧

لقد درس الفنان كرم معتوق في بولونيا وقدم شيئا خاصا، يجمع بين المنطلقات السيريالية، وبين الموضوعات المحلية، والأساطير القديمة، التي ساعدته على خلق جو متميز، فيه الواقع الذي يأخذ منه الكثير من الموضوعات، وفيه الحلم الذي ساعده على الوصول إلى عالم يمتزج الواقع فيه بالخيال.

وهكذا تداخلت العوالم في اللوحة الواحدة، وأعطت حشدا من الأشخاص، في كل الحالات الممكنة للانسان، نراه عاريا، واقفا وجالسا في وضع الانسان المألوف، أو في أوضاع التحويرات التي تطرأ عليه، تارة يتداخل مع غيره، أو مع الأرض التي يعيش عليها، ويتداخل معها في حوار أبدي له عدة صيغ، ونصل إلى وضع الانسان الذي يعيش المأساة بشكل كامل، كأنه ينقلنا الى عالم الجحيم الذي صوره الفنانون، وقدموا من خلاله مشكلة المصير الانساني، وحالة الحصار التي يعيشها الانسان في الحياة وما بعدها.

ونحس بأن خلف هذا التأليف الحديث للوحة، رؤية عضوية ناشئة عن حالة تداعٍ انفعالي يرسم بها، ويعطي التحولات الشكلية، والتي أصبحت متداخلة، ولها عدة مصادر يأخذ منها، ولكن هذا الاستحضار، لا يكون عفويا تماما حين تتدخل المعلومات والثقافة، وأحيانا قصائد الشعر والتي تسخر لخدمة اللوحة، وتعطيها أهمية كبيرة، وهكذا يتفاعل العفوي الصادر عن العوالم اللاشعورية، مع ما هو عقلي وفكري، وكذلك ما يمكن أن نرده إلى الثقافة والمعلومات، وما هو خاص في أسلوب التناول.

كما نحس بأن العناية بالتكوين قد شغلته أحيانا، وذلك حين رسم الأشكال الانسانية المتداخلة بإيقاع خاص، وحين يستخدم الخط اللامتناهي، الذي يمر بكل عناصر اللوحة ليربطها، موحدا التأليف، ويضيف اللون الذي أصبح موحدا شاعريا، يربط الأجزاء، ويقدم لغة تشكيلية حديثة تعتمد التدرج الضوئي.



الحب المسحور



المواكب

عبد القادر عزوز
١٩٤٧

لقد اهتم الفنان عبد القادر عزوز بتصوير الجدران القديمة في مدينة حمص في البداية وربط بين هذه الرسوم وبين الانسان، الذي يعيش في هذه المدينة، كما أكد على العلاقة الحميمة التي تربط بين الانسان والمكان الذي يعيش فيه، ويتفاعل مع عناصر البيئة المحلية التي تعطيه الخصوصية.

وهذه التجارب الأولى، هي التي أعطته المنطلقات نحو فن متميز خاص، فيه الأشكال المرسومة على الجدران في المدينة والريف، وأضاف إلى ذلك اللون المحلي المميز لسكان الريف، وهو لون التربة في الأرض المحيطة، والذي تصنع البيوت منه في الريف، لون مميز مزيج من الأصفر المحروق في الشمس، والذي يسحرنا حين نراه ممتدا في الصحراء القريبة، وكذلك تأثير عوالم الطفولة، والتي أعطته العفوية، والتي نفذها كما لو أنها آتية من الماضي، من الذكريات القديمة، ولها طابع مؤثر وقادر على الاستمرار.

وفي المرحلة التالية من التجربة التي مرت على عبد القادر عزوز، بدأ يعطي الانسان الأهمية الأولى، ورسمه على شكل يبدو محورا على نحو يبرز متانته، وقوة جسده الذي أصبح قادرا على المقاومة، والوقوف بوجه كل القوى التي تعاديه، وأصبحت لوحته تحوي على شخص أو أكثر، وهي تروي قصة انسانية، واقع الانسان المعاصر والذي نحس بأنه يعيش أزمة حادة، ناشئة عن أنه يبدو وحيدا يناضل ضد كل القوى الباغية، وحتى يكون مع الآخرين، ولهذا طرأت التغييرات عليه، التي جعلت الشخص يبدو أقوى من الصياغة المألوفة له، حتى يستطيع البقاء، ولقد استعان بالألوان الحارة الحمراء والزرقاء، التي أسهمت في جعل اللوحة أكثر قدرة على التعبير عن الموضوعات الانسانية، وكشف التراجيديا الانسانية، من خلال تضاد الأشكال والألوان، وأعطى ذلك للوحته خصوصية، على ارتباط بالحياة اليومية، والصياغة الحديثة للوحة، التي تربط الأشكال الفنية بالمساحات الملونة، الغنية بالتدرجات الضوئية.



رجل وامرأة

هالة المهايني
١٩٤٧

لقد انطلقت من الألوان المائية، ورسمت مئات اللوحات، التي تصور الطبيعة الجميلة في دمشق وضواحيها، وقدمت الشكل الذي نستطيع أن نقول عنه، بأنه محاولة لدمج العالم الجميل الواقعي، الذي تراه مع العالم الذاتي، الذي يسعى إلى إقامة توازن في اللوحة بين ما أخذته من الواقع والاضافات عليه.

واستطاعت أن تثبت قدرتها على التحكم بالفرشاة التي ترسم بها، لتقدم المنظر بيسر وسهولة كبيرتين، لأن اليد التي ترسم قد اعتادت على نقل اللون بخبرة، ثم توصلت إلى الرؤية الشخصية الحديثة، التي لا تنقل ما ترى بقدر ما تنقل الأحاديث اللونية المنسجمة، والمتناغمة، وبالفرشاة العريضة التي لجأت إليها ثم الاضافة إلى اللون المائي، بعض المواد الأخرى لتصل إلى لوحة مركبة لونا، وفيها اللون المائي والاضافات بالألوان الأخرى مثل الاكليريلك والأحبار الملونة.

وهكذا دخلت في مرحلة جديدة، هي اللوحة التجريدية التي نستمدها من الطبيعة، وفيها الواقع والاضافات وأصبحنا أمام لغة خاصة بها، تارة يشدها الواقع فتستجيب له، حين يكون الموضوع يتفق مع أهدافها، وأحيانا تشد الواقع وتخضعه لما تريد، وتتصرف به كما تشاء، وهكذا تصبح اللوحة دوما موضع أخذ وعطاء، وعملية تنازع بين ما هو موجود في الواقع، وقادر على الايحاء، وبين ما هو مضاف إليه، ليكون أكثر جمالية وشاعرية، ونحس بأن وراء ذلك كله، الرغبة في الوصول إلى لوحة متناغمة الألوان، ومتآلفة الصياغة، والموضوع المرسوم مسيطر عليه تماما، والاضافات من أجل أن يكون الموضوع، معالجا بشاعرية، ويقدم لنا الاضافة الذاتية الداخلية التي بدأت تبرز في اللوحات.

نذير اسماعيل
١٩٤٨

لقد تأثر الفنان نذير اسماعيل بالأحياء الشعبية القديمة، التي عاش فيها، وقدم المعاناة التي هي نتيجة لتأثره بالعيش في حي شعبي، وهي التي أعطته المخزون الداخلي المأساوي الذاتي، الذي أمده بأشكال حديثة من التعبير ترتبط بالانسان وحياته اليومية.

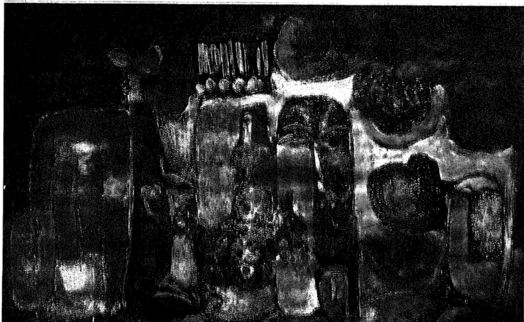
وقدم الواقع الذي يريده، عن طريق عملية تأليف تجمع جمال الواقع المرئي، من الطبيعة إلى الزهور، والبيئة المحلية بشكل عام، والتي تتناقض مع واقع الانسان المعاصر، الذي يعيش في هذا الواقع ويتفاعل معه.

وأحاط الانسان بالسواد في البداية، ليعبر عن الحالة المأساوية، أو العلاقات الهندسية التي تحجز هذا الانسان، وبرزت المظاهر التي تدل على الوجوه التي تعيش المأساة، اذ تهدمت المعالم الأساسية للانسان، وضاعت سماته المميزة له، وبرزت القدرة الكامنة في هذا الانسان على التحمل، والبقاء رغم كل الظروف القاسية، وألح على علاقة الانسان مع الأشجار والطيور والبيوت والأحياء القديمة والتي نراها جميلة تعطي الانسان القدرة على المقاومة، رغم أنها تخضع مثله إلى التحوير والتغيير الشاملين أحيانا.

ولجأ نذير اسماعيل إلى التكوينات المتحركة التي أعطت اللوحة حيوية، وجعلت الأشكال البشرية تندمج مع البيوت، والحيوانات مع الزهور، وعن طريق ايقاع موسيقي يعبر عن الشكل الحديث، من التعبيرية التي تتمتع بالخصوصية.

وحين رسم الوجوه، نراه يرسم شخصا واحدا مستقلا عن غيره، تعزله الخطوط الهندسية التي تمثل الوسيلة التي توضح عزلة الانسان ووحدته، وقدمه مع الآخرين أحيانا ليصور عالمه المتداخل والمتعاطف معهم، وربط بين الانسان وبين القوى التي تقاوم، وقد تعددت الأشكال، وتداخلت مع بعضها لتقدم لنا شريطا سينمائيا يعرض الحياة، وتبدلات الناس في علاقاتهم مع بعضهم ومع المحيط، وتوصل إلى اللغة الخاصة الأكثر قدرة على جمع الحداثة والموضوعات الانسانية.

قرية



قرية

مأمون الحمصي
١٩٤٩

أحب الفنان مأمون الحمصي الطبيعة، وكان انطباعيا في لوحاته الأولى ومناظره، ورسم الوجوه بالدقة الواقعية، وأصبح فنانا ملونا يؤثر اللون على الخطوط، وتلك كانت البداية التي ساعدته على التعرف على نفسه.

ثم لجأ إلى المساحات الملونة، التي كانت كبيرة وبسيطة، ورسم على هذه المساحة، بعض الحيوانات من البقر إلى الماعز وأخذت حيواناته تقوم بنفس الدور الذي يقوم الانسان به، وتقدم حالة الضياع ضمن الطبيعة، والحيرة التي يعيش الانسان فيها، والتردد التي يسيطر عليه، وهكذا عبر عن الرؤية من خلال الأشكال المحورة، واستفاد من أوضاعها في المساحة ليقدم المضمون الانساني، أما تجاربه التي أصبحت أكثر تعبيرا عنه، فهي التي قدمت سلسلة من اللوحات بعنوان **الانسان والأرض**، وقدم عبرها علاقات مختلفة لوضع الانسان على أرضه.

والانسان الذي رسمه في هذه اللوحات ظهر قويا ضخما، له شكل هرقل، لكنه أصبح مصلوبا ومقيدا، على المساحة الشاعرية، وقد تحقق له أن ينفصل عن أرضه نتيجة لما يحيط به من قوى معادية، وهو لهذا يقدم تراجيدية الحياة الانسانية، في علاقات الانسان مع الأرض، اذ أن هذا الانسان القوي، لما يملكه من تراث، وذلك نتيجة لارتباطه الصميمي مع الأرض، قد حقق المعجزات وبقي حيا رغم كل شيء وتوصل إلى العلاقة الجدلية مع أرضه، التي تمده بكل العناصر، وفي نفس الوقت تسهم في وضعه المعذب.

ولقد ازدادت الأشكال المرسومة، بعد ذلك، تعبيرية ومأساوية وبالغة التشكيلية التي تجمع القوى المتعارضة، عبر وجوه هندسية، وتحولات الوجوه إلى الصيغ المستحيلة، التي تؤكد على أن الفن هو الذي يجمع بين العقل والعاطفة، والأشكال الهندسية مع العضوية، والانسجام اللوني وتدرجاته، الذي يعطي الجو المحيط بالانسان، والذي يتفاعل معه الانسان لأنه يعيشه، وفي كل لحظة من لحظات حياته، التي تتؤكد على لغة فنية خاصة فيها الرمز وفيها المضمون الانساني.

زهير حضرموت
١٩٤٩

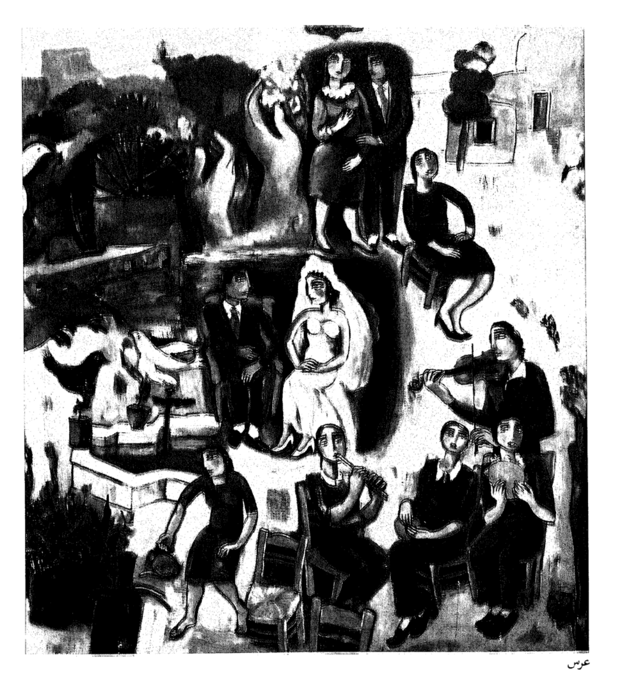
لقد تأثر الفنان زهير حضرموت بالجو الشعبي في حماة وبالمناظر الطبيعية في الريف المحيط بالمدينة واتخذ أسلوبا خاصا يعتمد على عاملين أساسيين أحدهما تحوير الأشكال الانسانية وربطها بالمفهوم التعبيري، وخصوصا تحوير الوجه وإطالة الرقبة واليدين، وابتعد عن تجميل الوجوه ليقدم الأشكال البشر العاديين الذين نلقاهم في الحياة والريف.

وكانت البداية عبارة عن رسم لامرأة يرسمها في البيت أو الطريق، وتحيط بها العصافير والزهور والمصابيح في جو يذكرنا بالحياة الشعبية في المدينة القديمة، وجعل الانسان هو الأساس وبشكل خاص المرأة، صور التفاصيل في حشد من الأشكال والتي تأتي من الواقع حوله أو من الذكريات، وأصبح فنان الحياة الشعبية المخلص لهذه الحياة، وما في واقع مؤلم وحياة قاسية.

وفي لوحاته الأخيرة، رسم لوحات تمثل العرس الشعبي، والحديقة العامة، والموسيقى، والزهور وقدم الأعمال الضخمة التي تسجل وتحور، وهكذا نتعايش مع الناس في لحظات احتفالاتهم، وأخذت اللوحة شكلا خاصا تجمع الأزمان والأمكنة، تارة على شكل ثلاثيات أو على شكل تجمعات الأشخاص مع الورود، وجعل اللوحة أكثر حيوية عن طريق التأليف الموسيقي، الذي يملك الايقاعات والتداخلات، وربط هذا بالطبيعة والبحرة القديمة، والزهور المختلفة والمصابيح وبعض عناصر الطبيعة التي تخفي جزءا من الانسان أو تظهره، فأصبحت نسيجًا خاصًا لها ألوانها وطريقة الرسم ولها شخصية فنان له وجهة نظره.



عرس



عرس

محمود جليلاتي
١٩٤٩

لقد كانت البداية عند الفنان محمود جليلاتي تجريدية، وذلك بعد دراسته في دمشق وباريس ولقد أولى أهمية للمساحة التجريدية التي تقدم علاقات هندسية، فاللوحة منذ البداية تذكرنا بما توصل إليه الفنانون التجريديون، الذين قدموا التجريد الهندسي، والتبسيط للأشكال والتحوير إلى مساحات وعلاقات بين الأسود والرماديات والأبيض، والاهتمام بملمس السطح الذي نراه يتبدل مع كل مساحة.

وحين عاد إلى الواقع، بدأنا نرى اللوحة بالأشكال التعبيرية، الناشئة عن وجود انسان تحول إلى ظل، وهو يتحرك في هذه المساحات، ويحاول أن يجد العلاقة المتضادة بين شكل عضوي ومساحة هندسية، ومن خلال هذا التضاد قدم الواقعية الجديدة، التي تحترم المنطلقات التجريدية، وتقدم الموضوعات الانسانية التي تأخذ شكلا جديدا.

وفي اللوحات الأخيرة، التي ازدادت فيها العلاقات التعبيرية، وجدنا الانسان قد بدأ يأخذ أهمية كبيرة، وهذا الانسان أصبح يرسم على نحو يبدو فيه، قويا وله قدرة على المقاومة، رغم أنه قد تحور إلى أشكال هندسية مقطعة ويتداخل مع بعضه في أوضاع غير معقولة، كأن نراه وقد أصبح يخضع لعملية جراحية، وهكذا توصل إلى شكل حديث من الفن له خصوصيته، وله صلاته بالتجريد ومزج الواقعية بالتعبيرية، وتقديم لوحة منظمة، ولها استقلالها تبنى على مفهوم يقول باستقلال اللوحة عن الفنان، وتمتعها بالوجود الذي يتحكم فيه القانون التشكيلي وليس غير.



تجريد

زياد دلول
١٩٥٣

في البداية سعى الفنان زياد دلول إلى رصد حياة فئة من الناس مترفة، وأراد أن يصور واقعا معينا، ويشكل الهدف من الفن عنده، ولهذا فاللوحات تحمل المضمون الاجتماعي، وقد بدأ باستخدام الألوان الزيتية والمائية والحفر على المعدن بأشكاله المختلفة وتقنياته.

ولجأ إلى التشويه المتعمد للوجوه، وبالشكل المتعمد، وقدم الوضع المأساوي للأشخاص المرسومين، مؤكدا على أن مهمة الفنان التشكيلي تكمن في هذه المعالجة، واستفاد من قدرته على الرسم من أجل تحقيق هدفه، اذ رسم في احدى اللوحات شخصين يجلسان على كرسيين أنيقين، وقدم حالة هذين الشخصين، اذ أنهما يستخدمان الأثاث الغالي الثمن، ويعيشان حالة مرفهة، ويشعرنا كيف فقدا الجانب الانساني، وذلك يرجع إلى الوضع الحياتي، وقد أحاط السواد بهما، وبديا مشوهين، وذلك لحياتهما التي فقدت كل معناها، لكنه أعطى اللوحة المضامين الحديثة في التصوير الزيتي، وشكلا من الواقعية الجديدة، التي تجعل الحداثة الفنية هي المسيطرة.

وفي نفس الوقت، بدأ بتطوير تجاربه في الحفر الملون على المعدن، فيه الارتباط بالواقع، واعطاء المفهوم الحديث للحفر المعاصر، وتجددت أعماله حين طرق الموضوعات الاجتماعية، وبالواقعية الجديدة، التي تعني إعادة التأليف للموضوعات الفنية على المساحات المجردة، وفهم أن للوحة التكوين الجديد الذي ينظم المساحات، ويقدم التشكيلات لتكون متوازنة ومعبرة واعتمد على الرموز المختلفة.

وفي التجارب الأخرى، الأكثر حداثة، عاد إلى تراث الحفر التقليدي، أو إلى الأشياء الموروثة التي نراها مأخوذة من المذكرات الشخصية، أو الكتب القديمة المخطوطة وأضاف إلى ذلك معالجة جديدة، تجمع الحفر والتصوير على ورق، وأدخل بعض الملصقات، لتصبح اللوحة لها أكثر من مصدر، وتجمع مختلف التقنيات، وتقدم شكلا حديدا من اللغة المعبرة عن الموضوعات الانسانية.

يوسف عبدلكي
١٩٥٢

ان الفكرة الرئيسية التي تدور حولها أعمال الفنان يوسف عبدلكي هي فكرة الحرية، حرية الانسان المقهور والمضطهد، ووضع هذا الانسان الذي يعيش فاقدا الحرية، بفعل القوى الغاشمة التي مارست اضطهادها عليه، وحولته إلى مجرد شيء من الأشياء.

ولهذا فالانسان يخوض معركة مصير من أجل حريته، وهي جوهر وجوده وهو لهذا يعاني الاستلاب، وهذا الاستلاب قد جعل التعبيرية هي المنطلق والأساس، لأن تصوير الوضع الانساني وحالته التي تخضع للتحوير والتشويه هي التي جعلت لوحته تحوي واقع الانسان.

ونحن نرى الانسان تارة مشنوقا أو مسجونا، وقد ربطت يداه خلف ظهره تمارس عليه كل أنواع القهر.

وقد لجأ إلى عدة تقنيات، وصياغات للتعبير عن أفكاره، تارة عن الرسوم بالأسود والأبيض، أو عن طريق الاعلان، وأنواع الحفر المتنوعة التي أعطت أشكالا أكثر تعقيدا، وأبعد المباشرة في رموز جديدة يبتكرها، ويعبر بها عن هذا الواقع مستفيدا من مقدرته العالية في الرسم، وحبه للنقد في الفن.

ويتجه في لوحاته الأخيرة إلى رسم الانسان الذي يمارس الاضطهاد، بدلا من الانسان المضطهد، محاولا التعبير عن الانسان في بعده الآخر، الأكثر بعدا عن الانسانية، ويختار نماذج أكثر تعقيدا، ويقدمها في تشكيلات حديثة، لها طابعها التعبيري الاجتماعي، فالتحوير يهدف إلى الوصول إلى عالم الأشخاص، ونفسياتهم وعكسها على الوجه والأشكال، وبألوان قليلة ومساحات لها طابعها الحديث.

حمود شنتوت
١٩٥٦

لقد كانت الموهبة المبكرة هي التي تميز أعمال الفنان حمود شنتوت، الذي كان طالبا في مركز الفنون التشكيلية في حماه، ثم تابع الدراسة في كلية الفنون الجميلة بدمشق، ثم سافر إلى باريس ليتابع الدراسة.

ولقد أحب منذ أن كان طالبا في كلية الفنون الجميلة بدمشق أن يرسم المرسم الذي يرسم به، وقدم هذا العالم المغلق بالجدران، وتحاور مع ما حوله من الأشياء الحميمة، والتي أصبحت تمثل الموضوعات المفضلة : الطاولة والكرسي والمغسلة وكذلك موضوعات الرسم والألوان. وأحاط لوحته بإطار يعزلها عما حولها، وصور الأشياء في نور قليل، وبحث عن عمل فني، له قدرته على التعبير عن كل الموضوعات التي تنبثق من الظلام، فكأن الأشياء تولد في العتمة ثم يأتي النور إليها، وكذلك فعل في رسومه للغرف التي يقيم فيها. وهكذا أصبحت العلاقة بين اللوحة والفنان هي التي تتحكم بكل شيء وأصبح الفن ترجمة ذاتية للعلاقة بين الفنان وعالمه الداخلي، الذي تترجمه الأمكنة التي يعمل فيها، وقدرة على ايجاد لوحة ينظم النور والظلام فيها لتعكس عالما خاصا.

وحين ابتعد عن المرسم والغرف رسم اللوحات المجردة أحيانا أو الأشكال البشرية، ركز العناية على العلاقة بين النور والظلام، وعلى عكس العالم الداخلي من خلال الأشكال المرسومة، سواء أكانت مشخصة أو لم تكن. ان حمود شنتوت يركز الآن على الأشكال التعبيرية المتحركة والتي أعطاها أهمية كبيرة، والتي جعلت لوحته تلتقط لحظة زمانية، وتوقفها وتعطينا الحيوية في الشكل المتحرك، وتبدلات الضوء مع هذه الحركة، التي تدل روح البحث من أجل الوصول إلى لغة فنية خاصة، حديثة تعتمد علاقات النور والظلام.



تجريد



العشاء الأخير

الاتجاهات العربية المعاصرة

« التراث العربي ... ليس غريبًا عنا كغيره من الحضارات، لأننا نعيشه ونتفاعل معه يوميًا، في بيوتنا، وعلى الحاجيات المختلفة ».

حين نتحدث عن الاتجاهات الفنية المعاصرة التي تأثرت بالتراث العربي، لا بدّ لنا من أن نشرح ما نعنيه بهذا التراث، لأن التراث هو، ما تركه الأجداد لنا من انتاج فني متنوع، ومن حلول تشكيلية أصبح لها تأثيراتها المتنوعة على الفن التشكيلي المعاصر في سورية، والوطن العربي، وعلينا أن نميز من التراث العربي، وغيره من الموروثات الفنية التي تحفل بلادنا بها، وذلك لأن فنانينا استفادوا من الإرث الضخم الذي نملكه، الذي أصبح متنوعا وله عدة أشكال. لكن بعض الفنانين التشكيليين لجأوا إلى التراث العربي لتقديم لوحة فنية حديثة، ولهذه اللوحة دورها الذي أصبح مؤثرا تأثيرا كبيرا على هذه الحركة، وقدموا المفاهيم الفنية العربية، محاولين الاستفادة مما تملكه من مفاهيم تجريدية وتشكيلية.

ونحب التأكيد على شيء هام، وهو أن التراث العربي ليس غريبا عنا، كغيره من الحضارات، لأننا نعيشه ونتفاعل معه يوميا في بيوتنا، نراه حولنا في كل مكان، على الحاجيات والأدوات المختلفة، ونعيش في أجواء تعود بنا إليه في كل يوم، حين نزور بعض البيوت القديمة، ومازال بعضنا يعيش فيها، وهذه العناصر على اختلاف أشكالها، تمثل جزءا من شخصيتنا المعاصرة، ووجودنا الحياتي ولها تأثيراتها علينا، رغم طغيان الأساليب الفنية الأوروبية، وما استحدثته من وسائل وتقنيات، ولهذا فموقفنا من التراث، يرتبط بقضية أعمق، ويمثل جزءا هاما أيضا من شخصيتنا الفنية المعاصرة.

ان من الواضح أن التراث، يمثل عنصرا هاما من العناصر الفنية، التي تعطي الفنان شعوره بكيان مستقل عن الوافد، لأنه يعطينا الهوية الخاصة. ولقد لجأ الفنانون إليه ليؤكدوا أصالتهم وتفردهم، وهو يساعدهم على الصمود بوجه عملية طمس الوجود الحضاري للأمة، في لحظات التهديد والغزو، ولهذا فهو يمثل سلاحا هاما من أسلحة اثبات الوجود، تلجأ إليه الشعوب المستعمرة، في معركتها مع المستعمرين.

ولقد لعب التراث العربي هذا الدور، في جميع مراحل تصاعد الهجمة الامبريالية والصهيونية، على الشعب

العربي لتأكيد الوجود العربي والوحدة العربية، اذ ان تراثا مشتركا للعرب يساعد على وحدتهم وتقاربهم، ولهذا لجأوا إليه لتحقيق هذه الوحدة، وتقاربت بحوث الفنانين العرب حوله، وزاد ذلك من احساسهم بوحدة الماضي، والمواجهة المعاصرة والبحوث المشتركة عن المستقبل، الذي يملك الجذور الموحدة التي يستند الفنانون إليها.

لكن كيف عبر الفنانون عن هذا التراث ؟ وكيف كانت نظرتهم إليه وكيف عالجوه معالجة معاصرة ؟

ان من المعروف أن التراث العربي تراث ضخم جدا، وهو غني بعناصره التشكيلية والتجريدية، وفيه العديد من المجالات التي أبدع الفنانون فيها، ويمكن أن نكتشفه في العمارة والكتاب والحاجيات اليومية، ونحسه في كثير من المعالجات الفنية، سواء أكانت تعبيرية أو كانت زخرفية أو تجريدية. ولهذا يشتمل التراث على جميع الأشكال الفنية، التي لجأ إليها العرب بعد الاسلام، وذلك في جميع أرجاء الوطن العربي، والأقطار الاسلامية وغيرها، ممن تأثروا. ولقد امتد الفن لفترة زمنية طويلة، محافظا على روح واحدة لها تجلياتها المختلفة، وتأثيراتها المتنوعة. ونحس بهذه الروح حين نقف أمام عمارة أو آنية أو كتاب.

ولقد تأثر الفنانون التشكيليون بهذا التراث في مراحل مختلفة، وبصيغ متنوعة، لكنه في كل الأحوال ــ اختار عنصرا واحدا من هذا التراث أو أكثر من عنصر، وسعى إلى تطويره وإعادة تشكيله، ليضيف إليه، واعتبره منطلقا للبحث عن شخصية فنية معاصرة، وتكون مقروءة وفق المفاهيم الفنية المعاصرة.

وقد أسهم في عملية التجديد هذه، والبحث عن حلول فنية جديدة، لها جذورها العريقة، ما قدمه الفنانون الأوروبيون، من انتاج استفاد من هذا التراث تشكيليا، فوجد الفنان العربي، فيها منطلقا ساعده على تطوير بحثه، وهكذا لعب الفنان الأوروبي المستشرق أو المستعرب، دورا هاما في التنبيه إلى أهمية التراث، وقد حرض الفنانون على البحث عن عناصر في التراث، يستعين بها، ويطورها وفق مفاهيمه الخاصة.

ويمكن فهم هذا الأسلوب بوضوح اذا عدنا إلى الكثير من التجارب الفنية، التي أخذت من التراث العربي، لندرك مدى الارتباط بين فنانينا والفنانين المستشرقين. كما نستطيع أن نرى في بعض الفنانين المعاصرين الذين عادوا إلى تراث شعوبهم لتطوير تجاربهم، واحياء الأشكال التي تساعد على تقديم فن حديث أصيل. ولقد مرت تجارب الفنانين المتأثرين بالتراث العربي بعدة مراحل حتى توصلت إلى الصيغ الفنية، الملائمة الراهنة. اذ عرفت تجارب الرواد الأوائل بعض الرسوم والزخارف، سجلها الفنانون في لوحاتهم، فأعطوا الاطار التاريخي والمحلي، وسجل الآخرون المواقع الأثرية والأوابد والبيوت القديمة والأزياء لكنهم اكتشفوا أن عليهم أن يبحثوا عن روح هذا التراث ليقدموه، لتحقيق هدفهم الفني الخاص.

ولقد اكتشف بعضهم أن روح التراث تتجلى في حركة الخط اللامتناهية « الأرابسك »، واكتشف آخرون أهمية الزخارف التقليدية والكتابات والتي تعكس هذه الروح أيضا.

وسعى الفنانون إلى عملية التجديد المرتبطة بالتراث من جهة، وبالواقع المعاصر من جهة أخرى، حين توصل

كل فنان إلى تكوين لغته الفنية الخاصة، التي تمكنه من التعبير عن كل الموضوعات التي تقدمها المشكلات الراهنة، وما يحفل به من موضوعات، وتوصلوا إلى فن حديث فيه روح الماضي، وحرارة الحاضر، وتوصلوا إلى دراسة كل العناصر التجريدية والزخرفية والتشخصية لتقبل روح العصر، وتقدم الموضوعات مهما كانت، سواء كانت تراجيدية، أو كانت تعبيرية، أو شاعرية، هذا بالاضافة إلى الموضوعات الجمالية والفنية التي قدموها، التي تحفل بالرموز المختلفة، والتي لجأ إليها لتساعده على التعبير، ولتعمق هذا التعبير، وتعطيه الخصوصية.

وهكذا تنوعت الصيغ الفنية التي لجأ إليها الفنانون، حين تعاملوا مع تراثهم لتقديم الفن التشكيلي العربي المعاصر، ونحن قادرون على اكتشاف هذا التنوع، في المرحلة المعاصرة من تطور الفن التشكيلي المعاصر في سورية، وذلك لأن الفنان قد بدأ يوسع أبحاثه وينوعها، ويتناول مختلف الموضوعات، التي جعلته يتجاوز نفسه، ويبتعد عن المرحلة القلقة التي مر بها، إلى مرحلة أكثر وثوقا ويقينا مما كان، ليقدم ما يرغب به.

ولهذا نستطيع تقسيم التجارب الفنية، التي ربطت الفن بالتراث العربي، الى عدة اتجاهات أساسية، منها ما هو تجريدي يربط الفن بالخطوط والزخارف، وهناك من ألح على أهمية الموضوعات الاجتماعية والانسانية، فقدم لوحة فيها الكتابة مندمجة مع الأشخاص، وكذلك نرى التجارب التعبيرية الرمزية، التي أعطت اللغة التشكيلية المعاصرة، ويضيف الفنان إلى الأشكال رمزا يساعده على التعبير، وبحيث لا يقدم الشكل، إلا وقد حمل المعاني المطلوبة.

ونستطيع أن نتفهم هذه الاتجاهات، إذا درسنا أهم الفنانين الذي تعاملوا مع التراث العربي.

ناجي عبيد
١٩٢٨

في أعمال ناجي عبيد عدة عناصر أخذها من التراث التشكيلي، ليقدم لوحته عن طريقها، وهذه العناصر هي الزخارف العربية والكتابات والمنمنمات، وقد لعب كل عنصر من هذه العناصر، دورا هاما في تجربته الفنية.

ان الزخارف قد أخذت حيزا كبيرا في أعماله الفنية، اذ لم يرسم لوحة لم يستخدم الزخرفة فيها، وقد حرص على تقديمها، كما هي في كثير من الأحيان، مؤكدا على أهمية تقديمها كما هي، وبدون تعديل عليها كزخرفة، لكنه وضعها ضمن مساحات مختلفة لتأخذ دورها التشكيلي، في اطار التشكيل العام.

وهو يلح في كثير من الأحيان على الكتابة، التي أصبحت جزءا أساسيا من العمل الفني، وذلك لأن العبارات المكتوبة، أصبحت لها المعاني المرتبطة بالمضمون الذي يريد، وتساعده على توضيح أفكاره. ولقد كتبت العبارات بالصيغة التقليدية المعروفة في التراث العربي، بدون أي تعديل يذكر على القاعدة المألوفة لدى الخطاطين.

وقد استعان ببعض الرسوم المأخوذة من المنمنمات العربية التقليدية التي ساعدت على تطوير فنه، مستفيدا من بعض أساليب المنظور والتخطيط، والذي يتعارض أحيانا مع أشكال المنظور التقليدي.

وفي المرحلة الأخيرة، استفاد من كل هذه العناصر، وقدّمها في اللوحة في تشكيل واحد، وأضاف إليها الوجوه المختلفة التي نراها في مقدمة اللوحة، وخلفية هي الكتابة والزخرفة والمنمنمات، وجعل الوجوه تنطق بالمشكلات والمآسي وعبر عن الموضوعات الانسانية والاجتماعية عن طريق هذا التأليف، وأعطى الواقع الراهن للانسان، في اطار من الجماليات التراثية التي تعطي الجذور، وأعطى الفراغ من خلال العيون، والتفاصيل الأخرى للانسان.

سامي برهان
١٩٣٢

في بداية التجربة قدم الفنان سامي برهان الكتابة والحرف العربي، بصيغة تسجيلية، وألح على الترابط بين الكلمة المكتوبة، والأشكال البشرية والحيوانية التي ترسم ضمن اللوحة، وحاول أن يكتشف في شكل معين، ما يدل على وجود كلمة، وجعلها مترابطة وبألوان موحدة.

وغابت الكلمات من اللوحات بعد ذلك، وفي مرحلة بدأ يهتم بالوجوه، والتي أخذها من التراث التدمري العربي في بلادنا، وقدم اللوحات التي تختلف عن المألوف في الوجوه التقليدية، وأراد أن يبين أهمية أسلوب تحليل النحت التدمري، وما في هذا الفن من عناصر، تعكس صياغة مختلفة عن كل ما هو مألوف في الفنون الغربية، وأظهر مدى واقعية هذا الفن، الذي يؤكد على المكان ويعطي الحلول الرمزية، التي تربط كل وجه بتعبير معين، هو نتيجة تعديل جزئي في الشكل، ليتلاءم مع الوظيفة التي يؤديها الفنان.

وسافر سامي برهان إلى روما ليقيم هناك، وازدادت تجاربه عناية بالكتابة العربية، والتي أصبحت على ارتباط بالمعاني التي تقدمها الكلمات، وركز على العلاقة مع الضوء، الذي يوحي بالكتلة والحركة، ودخل اللون ليصبح أساسيا في اللوحة، وجعل اللوحة تملك عدة عناصر، من كتابات ملونة متداخلة بخطوط تقليدية، مع التحوير الضروري، ولجأ إلى الخط الكوفي الذي ساعده على ايجاد لغة متينة، تتحرك على السطح، وتتداخل مع الخلفية، بحيث أصبحنا أمام قطعة جدارية تذكرنا باللوحات الإفريسك، وأعطى الملمس المطلوب الذي يتميز بالشاعرية، وظاهرة الغياب المتعمد للون أمام لون آخر، والأشكال في نشكيل، وتجلت جمالية العلاقات اللونية الشاعرية التي تدل على قدرة تعبيرية واضحة، أعطت الخط قيمة تشكيلية تجريدية خاصة.

عيد يعقوبي
١٩٣٤

يعتبر الفنان عيد يعقوبي من الفنانين البارزين، الذين بذلوا جهودا كبيرة لتقديم فن عربي حديث، وقدم اللوحات التي أطلق عليها اسم **تراث ومعاصرة** لتأكيد أهمية التراث في اللوحات، والتي جعلها معاصرة، وذلك بعد فترة طويلة من الزمن رسم فيها المناظر وكان من الواقعيين، الذين قدموا الرسم التقليدي، ولكنه لم يصل إلى تقديم شكل شخصي من التعبير الفني، إلا حين تخلى عن الأشكال التقليدية نحو الفن الحديث.

ولجأ إلى الكتابة العربية والزخارف التقليدية، والموضوعات المرتبطة بالوجوه، وبدأ يدمجها مع بعضها، ليؤلف لوحة قادرة على التعبير عن الموضوعات الانسانية والسياسية، ولها صلاتها بالتراث التشكيلي العربي، من حيث أن الكلمات أصبحت هي التي تعطي الهوية المحلية، وتقدم الشكل المعاصر من التعبير، وبصياغة تشكيلية فيها الدمج والاستفادة من العالم العفوي الذي يملك أشكالا مولدة من الطفولة، يقدمها على اللوحة مباشرة بضربات من اللون التي تقدم العالم الخاص.

ولقد استفاد الفنان عيد يعقوبي من الخط العربي الكوفي أحيانا، ومن الخط المغربي، الذي استطاع أن يقدمه بأسلوب يتحرر فيه من القواعد التي تقيد الخطوط الأخرى، وتوصل إلى فن حديث، من خلال كتابة كلمة هامة بشكل عفوي بالخط المغربي تشمل اللوحة كلها أو جزءا منها، وعدل التكوين بالاضافات، التي نحس بأنها ترجع إلى المضمون الانساني كأشخاص واقعيين، أو اللغة التعبيرية التي تحور الأشكال، وتجعلها قادرة على التعبير عما يريد، واستطاع التوصل إلى الاستفادة من امكانات الخط وحركته، وكتلته الصلبة وايقاعاته المختلفة، ويضيف إلى اللوحة الرؤية الموروثة من المرحلة الانطباعية، كأن يرسم منظرا أو طبيعة، ويدمج هذه العناصر كلها، ويجعلها متآلفة، للتعبير عن موضوعات فيها الجدية والحداثة، ولها محليتها وخصوصيتها.



تراث ومعاصرة

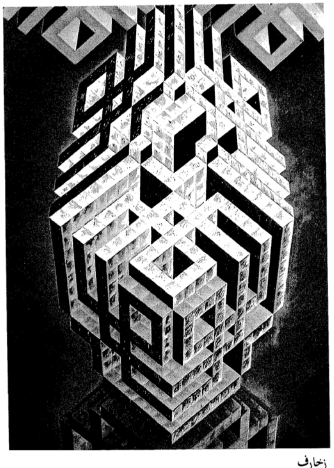
حسان أبو عياش
١٩٤٣

لقد اهتم الفنان حسان أبو عياش بالزخارف، وأعطاها الأهمية الأولى على كل ما عداها، وقدم شكلا جديدا من التعبير الفني، يدل على أنه قد درس الزخرفة العربية وأعطاها الدور الأساسي، وقدمها لوحة لها طابعها الهندسي.

وحين درس هذه الزخارف بدأ يبحث عن الكتل التي تقدمها والتي نرى فيها المكعبات والمستطيلات التي رسمت بمنظور حديث قادر على الايحاء بما يمكن أن تخلقه الزخارف من تجارب، إذا أحسن الفنان استخدامها وتلاعب بها لتكون قادرة على تقديم الحركة وتطوير مفهوم الزخارف لتصبح عبارة عن كتل معمارية متداخلة بنظام، ولها تشكيلها الخاص.

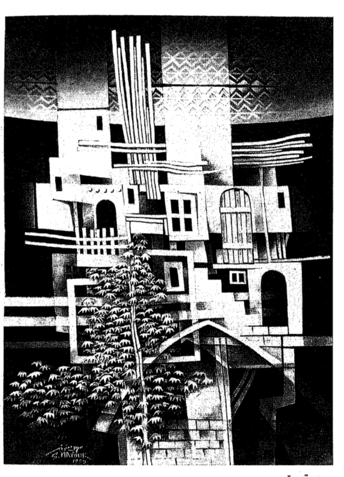
وحين أضاف الألوان إلى لوحاته جعلها قادرة على التعبير عن موضوعاته بالنظام اللوني المتوازن، الذي يؤكد على العلاقة بين الزخرفة واللون، والتي تتولد من عملية التشكيل، الذي يخلق آلاف الاحتمالات، ويوجِد المفاهيم اللامتناهية في إمكانات التعبير.

وهكذا أصبح الفن التشكيلي عند حسان أبو عياش، عبارة عن علاقات تخدم التوازن التشكيلي، ونظام تشكيلي له دوره، بعيدًا عن النقل عن الواقع، وما يعنيه هذا من أن اللوحة لها استقلالها الشكلي، وبلا عواطف أو انفعالات، أو التأثيرات الذاتية التي تربط العمل بالزمن المتبدل، بل يريد أن يوجد النظام الخاص به، والذي يدل على مدى غنى التراث العربي بالعناصر التي نستطيع الاستفادة منها.



زخارف

سهيل معتوق
١٩٤٨


بيوت قديمة

لقد عبر سهيل معتوق عن موضوعاته من البيئة المحلية بقلم الرصاص، واستخدمه بدقة ليقدم اللوحات التي تكشف قوة الرسم، وضمن المفهوم الواقعي الدقيق التسجيلي، وقدم اللوحات التي تسجل ما في البيوت من زخارف ورموز يرسمها الناس في بيوتهم، وارتبطت البداية بالحياة الشعبية في الريف والأحياء القديمة.

وكشف لنا، عن غنى بلادنا بالعناصر التي يمكن للفنان أن يسجلها، وكانت النتيجة هي لوحة واقعية جديدة دقيقة التفاصيل ولها خلفيتها الفنية.

واستفاد الفنان سهيل معتوق من هذه الرسوم كلها، ليقدم لنا لوحة حديثة، ولكنها مأخوذة من الواقع الذي نعيشه. ويقدم التكوينات الحديثة، حين يكثف الأشكال والزخارف، ويعطيها الجدة حين يدمج بين شكل رآه في مكان وآخر أخذه من مكان آخر، ويجمع ذلك في لوحة واحدة. وتتآلف اللوحة حديثة، تجمع عناصرها من عدة مصادر، وتحضر لحظة الرسم، وتتآلف مع بعضها، لكنها جميعا مأخوذة من البيت القديم ومن النسيج المعماري، الذي يلخصه، ليقدمه في لوحته، وأنه يطرز اللوحة تطريزا، ويزخرفها، ثم يقدمها لنا، عبارة عن تكوين خاص مأخوذ من الواقع، مع القليل من التحوير وخلق التكوينات الحديثة.

محمد غنوم
١٩٤٩

ويمكننا التوقف عند أعمال الفنان محمد غنوم، التي قدمت لنا شكلا متطورا جديدا من استخدام الحرف العربي والكتابة العربية في اللوحة الفنية، وبأسلوب شخصي له أكثر من جانب، اذ حققت تجاربه المختلفة الكثير من النتائج الهامة، والتي نستطيع أن نجملها فيما يلي :

أولا : أعطى الأهمية الأولى للكتابة التي قدمها على الورق العادي، والتي تتداخل مع الزخارف وتقدم الدلالات التي ترتبط بالكلمة المكتوبة. وهو هنا يبرز العبارات التي تؤكد على الصلة الوثيقة بين الكتابة والمعاني التي يريدها، وخصوصا حين يكتب كلمة « وطن » أو « عرب » أو عبارة « لا يهطل المطر على الفقراء ».

ثانيا : لقد لجأ إلى الصياغة الفنية في البداية، وأكد على أهمية الخط العربي الذي عالجه بحرية كبيرة وأعطاه القيم التشكيلية الحديثة عبر حرية الحركة في التنفيذ. لكن المشاهد يحس بروح الخط التقليدي في كل عمل له، وهكذا نحس بأن التجربة تريد اغناء أبحاث الخط واللوحة



كتابة عربية

الحديثة؛ والخطوط المكتوبة مازالت محافظة على الروح، ومن خلال ادخال التجديد على الكلمات، والتنويع في نوع الخط، وتبديل مكانه على الورقة، وخلق تكوين جديد خاص به.

ثالثا : ازدادت الزخارف في اللوحة بعد ذلك، وأخذت أهمية كبيرة، وتنوعت حركتها لتعبر عن شتى الموضوعات، فمن الممكن أن تتحول الكتابة إلى منظر طبيعي أو إلى بحر أو سماء أو أي موضوع تعبيري. فأغنى التجربة بأشكال جديدة مبتكرة لحركة الخط وانسيابيته، وايقاعاته المختلفة.

رابعا : وكانت الخاتمة حين بدل الخامة، واستخدم الألوان الزيتية، وتجددت الفكرة وأعطاها تشكيلات تجريدية، وربط المشاهد المرسومة كالمناظر البانورامية بحركة الخطوط وانسجامها، والألوان الحارة وتضادها.



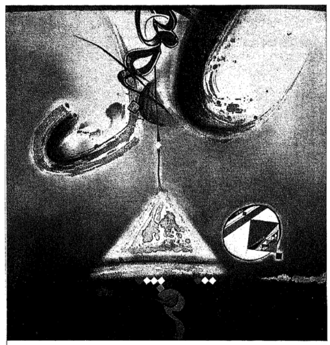
كتابة عربية

سعيد طه
١٩٥١

انطلق الفنان سعيد طه من التشكيلات التعبيرية التي تشوه الأشكال وتقدم الصياغة المحورة التي جعلته من الفنانين الذين يرغبون في معالجة الموضوعات الاجتماعية، وإبراز التناقضات. وكانت البداية في الحفر والتصوير الزيتي وكان من الفنانين الهامين حين تخرج من كلية الفنون الجميلة، واهتم بفن الحفر على المعدن، وكان من المجلين، وفي نفس الوقت رسم اللوحات الزيتية التي تملك نفس الموضوعات، والمعالجة الأكثر تصويرا لوضع الانسان المستلب الذي يعاني.

ثم تطورت المعالجة التي قدمها بعد ذلك، حيث تخلى عن الجانب التعبيري، وبدأ يبحث في الكتابات العربية ما يساعده على التعبير، ووجد أن الكتابة العربية، يمكن أن تكون وسيلة تعبر عن المشكلات اذا أحسن الفنان استخدام الميزات التي تملكها هذه الكتابات. وعلينا أن نوضح أن هناك الكلمات التي تكتب بشكل عفوي ومباشر، وهناك الكتابات التي تحور إلى شكل هندسي، وهناك التضاد بين هذين الشكلين، وهناك التداخل بين الشكلين من الكتابة العربية، وهناك الزخارف التي تلعب نفس الدور، وهناك المحاولة للتعبير عن المضامين الانسانية بأبسط الأشكال والصياغات؛ ومن خلال تداخل الألوان المتضادة أو المنسجمة يمكن الوصول إلى أشكال التعبير الحديثة.

وهناك المحاولة التي يبذلها من الوصول إلى حداثة لا نحس بجمالها ولا غايتها التزينية، بل نرى اللوحة المتوازنة حيث التأليف الذي يريد أن يعطينا شكلا حديثا خاصا، فيه حوار الزخارف المتبدلة والأحرف المختلفة، وصراع الأشكال بعضها مع بعض للوصول من خلال هذا إلى اللوحة التعبيرية المجردة المأخوذة من التراث العربي.



كتابة عربية

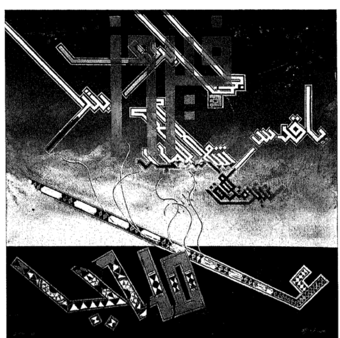
سعيد نصري
١٩٤١

لقد عبر سعيد نصري في لوحاته عن الموضوعات المختلفة، ورسم النظر، والحارة الدمشقية وصمم الاعلانات وأغلفة الكتب، وأدلة المعارض، وقد برزت الموهبة الغرافيكية عنده منذ البداية.

ثم تحول إلى الرسم على الزجاج، .كلمات عربية وزخارف، وارتبطت بتنظيم لوحة جميلة، يمكن أن تعلق وفيها تقنيات الزجاج الملون، والعبارات المختلفة التي أخذت من التراث العربي.

وفي لوحات الخط التي قدمها أخذ بعض العبارات، أو اسم شخص، وحاول أن يستفيد من الكلمات ليقدم لوحة معبرة.

وأخيرا انتقل إلى اللوحات الجدارية الكبيرة، تملأها العبارات المختلفة، والتي لها خلفية هي المساحات الملونة، والمتدرجة لونا، والمتفاعلة على المساحة، وهكذا توصل إلى لوحة فيها الكلمات من الحكم المأثورة، والآيات وفيها التجريد الملون، وبحيث تتوازن اللوحة من حيث التشكيل، والخطوط والتوزيع لتدرجات اللون، وأخيرا هناك التدرج من الأبيض إلى الرماديات، والألوان، على أساس أن اللوحة هي علاقة ضونية تتوازن، وتتداخل العناصر المكتوبة مع غيرها في علاقات حديثة.



كتابة عربية

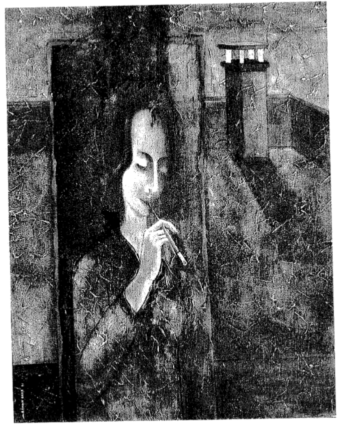
أيمن الدقر
١٩٥٤

لقد عاد الفنان أيمن الدقر إلى الأسطورة، وهذه الأسطورة هي التي تردّ اللوحة إلى عالم جديد، هو المزيج من عالم الواقع والحلم، وعالم الأسطورة هو الذي يجعله يعالج عدة موضوعات هامة، يحييها من التراث القديم في بلادنا، ويمتزج الشكل القديم من التراث القديم، والتاريخ القديم، وما يملكه من حضارات متداخلة مع بعضها.

وتلتقي هذه الأشكال مع العناصر الحديثة المأخوذة من حياتنا اليومية والحديثة التي تربط الجديد بالقديم في حوار، وهكذا نرى التفاحة والأشخاص قد تبدلوا، ليتلاءموا مع جو الرموز والأساطير، وما يتطلبه من مزج بين الحقيقة والحلم، الواقع والتاريخ، والرموز التي ترتدي عدة أشكال، وتأخذ عدة مستويات، ولها عدة أزمنة.

ومن الواضح أن اللوحة، يسيطر عليها لون معتم، الذي يلفت النظر، ثم يأتي اللون المضيء، ينبثق من الظلام، وينير بعض الأشكال، وهكذا تبرز علاقة النور بالظلام، ومن خلال الظلام ينبثق النور، وهكذا نحس بأن العلاقة بين الضوء والعتمة هي التي تحدد مواقفه، فالخطيئة مسيطرة على كل شيء، ولكن الضوء يزيح الظلام، ويسلط على نقاط الحياة المضيئة، ونصل إلى الحالة الدرامية التي نكتشفها في وسط هذه العلاقات.

ان الضوء الذي يوجه إلى التفاحة أو شخص أو رسم لنصوص قديمة يدلنا على المضمون الانساني الذي تحفل به حياتنا، سواء كانت معاصرة أو لم تكن، لابراز الشكل الرمزي الأسطوري الذي يقدم اللوحة التي تكشف عن حوار بين الخير والشر وما في حياتنا، من أجل الوصول إلى انتصار الخير، ومن خلال لغة حديثة متجددة لها جذورها.



الأفيون

وليد الآغا
١٩٥٣

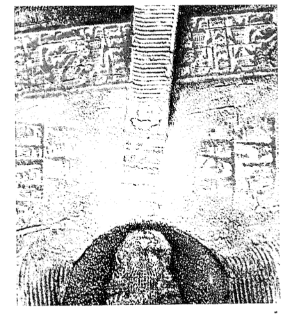
لقد كانت تجربة الفنان وليد الآغا هامة جدا، لما تضمنته من تشكيلات فنية، أخذها من الخط العربي، ومن المخطوطات العربية القديمة، وكانت العناصر الأخرى التي يستخدمها تأتي في الدرجة الثانية من الأهمية، وهكذا أعطى الجديد في عالم التصوير الزيتي، وقد اعتمد على موهبته الخاصة في خلق تكوينات خاصة، واكتشاف العناصر وتقديمها، وكانت المفاجآت التي قدمها هامة جدا، وحافلة بالتجديد سواء من حيث التكوينات أو الموضوعات.

ثم يتابع بحثه في التراث العربي، وبعد فترة من الزمن يكتشف أهمية الرُقُم والمخطوطات، وكل العناصر التي ترتبط بالكتابة وتاريخها في بلادنا سواء كانت مسمارية، أو عربية وبكل الأنواع المختلفة للخطوط، وبكل ما يصلح ليكون منطلقا لفن تشكيلي له أبعاده.

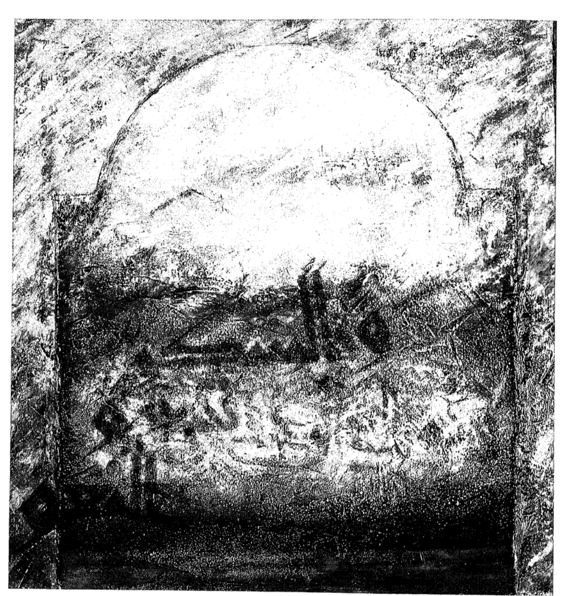
وان من الواضح أن وليد الآغا، يتحاور مع ثلاثة عناصر تشكيلية هامة وهي، الخط العربي الذي أخذه من الكتب والمخطوطات، والكتابات على الجدران في البيوت، وهو الآن يكتفي بحرف واحد، أو كلمة قد تكون بارزة في اللوحة أو لا تكون، ليعطي التكوين حيوية، وقد يغيب الحرف اذا لم يكن هناك من مبرر لوجوده، وقد ازداد احتراما لهذا الحرف، وازدادت مسؤوليته نحوه، ولهذا فهو لا يفرط في استخدامه.

والرقم الذين نراه في الكتابات على الجلد، والذي يمثل مرحلة قديمة من الكتابات العربية وفيها الاعتماد الكبير على الخطوط التقليدية، ويستعين بخبراته كخطاط، في تقديم الأنموذج الأفضل ويعالجه بشكل غرافيكي حديث.

والأختام الاسطوانية التي تنوع في استخدامها، على أساس أنها شكل جديد حديث كل الحداثة، وما فيها من الرسوم المعبرة، والأشكال المختزلة المجردة والتباين في ملمس السطح، وذلك ليقدم اللوحة الحديثة المتجددة بعناصر التراث مجتمعة معا.



تجريد



تجريد

عبد الرحمن صخر فرزات
١٩٤٣

انطلق الفنان عبد الرحمن صخر فرزات من الجانب التعبيري الواقعي، بعد تخرجه من كلية الفنون الجميلة بدمشق، وقدم اللوحات ذات المضمون الانساني، وخصوصا لوحاته التي رسمها في جزيرة أرواد، وكذلك موضوعاته الأخرى التي قدمها أثناء الدراسة، وكان الجانب الذاتي هو الطاغي على هذه الأعمال، اذ رسم شخوصه بانفعال، وعبر عن عالم ذاتي غني، وكان يملك القدرة على رسم كل الموضوعات الواقعية منذ البداية.

ومن ثم تحول نحو الزخارف العربية، وتأثر بالفنان المعروف بول كليه، حين ألح على التفاصيل الشاعرية التراثية، وأعطاها كل عنايته، وبدا أن الأشياء الدقيقة تعطي العمل أهمية كبيرة اذا أحسن استخدامها.

ولكنه تحول نحو الأشكال الهندسية، مما كنا نعرفه عنه، في أعمال المرحلة الثانية، وسعى إلى ايجاد توازن بين الجانب الهندسي، الذي تمثل في شكل هندسي أساسي في اللوحة، وهذا الشكل قد يكون دائرة أو مربعا، ومن ثم يتداخل مع أشكال عضوية تعبيرية خاصة، فجمع بين الجانب الهندسي العقلي، والجانب التعبيري، ليقدم التوازن الذي يملك العقل والعاطفة على قدم المساواة، وقدم الأشكال المتجددة التي تملك أكثر من جانب.

وفي اللوحات الحديثة التي قدمها، نرى المساحات الكبيرة الملونة بلون واحد، وفيها الأشكال التعبيرية التي تغيب ضمن الألوان، والتي تؤكد على أن الفنان يبحث عن عناصر وأشكال ليبسطها، وتصبح عبارة عن شكل فضائي، له حركته وله تموضعه ضمن حركة السطح، الذي أصبح ملونا بالأزرق السماوي، الذي يذكرنا بالفضاء وفيها أشكال من الخطوط المتعرجة، التي تبرز شكل طائر على شكل خرافي آت من عالم آخر، وعن طريق تدرجات الخطوط وتحركها، نصل إلى ايقاعات مموسقة تقدم اللغة الحديثة، التي تجعل اللوحة مساحة لها بعدين، وفيها شكل غائب ضمن الخطوط، ونراه معبرا عن عالم خاص، فيه الطبيعة والأشكال المبتكرة التي تقدم الرؤية الجديدة.

النحت في المرحلة المعاصرة

ان تجربة فن النحت في سورية في المرحلة المعاصرة، قد حققت تطورا كبيرا، وقدمت الأشكال الفنية النحتية الخاصة، وقد استقل كل نحات فيها عن غيره في تقديمها، لتعكس الأهداف الرئيسية للمرحلة وهي استقرار التجارب الفنية، والتعبير عن الواقع المعاصر، مع وجود الاختلاف والتباين في أساليب التعبير النحتية، والوصول إلى النحت الأصيل الذي يملك الجذور في هذه الأرض.

وحتى يتوصل النحات إلى تحقيق هدفه الفني، بدأ يبحث عن الأسس الجديدة التي ينطلق منها، لكي يعبر عن الموضوعات الهامة، والتي كانت تشغله أو تستأثر باهتمامه، حتى يكون التعبير في المستوى المتميز الأصيل الذي توصل إليه نتيجة جهوده وبحوثه المختلفة في الأشكال النحتية ليختار منها ما هو ملائم.

وقد تنوعت النتائج التي قدمت، والتي تدل على غنى المرحلة بالنحت المعبر عن الواقع، ويقدم قضايا الانسان والمجتمع، ويعكس الرغبة في اكتشاف ما في الواقع من تشكيلات نحتية، وربطها بالنحت العالمي، ولهذا نستطيع القول بأن الاتجاهات النحتية المعاصرة، وقد تحددت في ثلاثة تيارات هامة، تجمعها المنطلقات الرئيسية، ولكل نحات بحوثه الشخصية :

أولا : الاتجاهات النحتية الشكلية : التي أكدت على أهمية التشكيل في العمل النحتي، والتي ترى أن اللغة النحتية المتميزة هي الأساس لأي عمل نحتي.

ثانيا : الاتجاهات النحتية الانسانية : التي ربطت النحت بالانسان، والتي جعلت الشكل الانساني، هو المنطلق، ثم البحث في التشكيلات في هذا الموضوع، وتحويراته اللامتناهية.

ثالثا : الاتجاهات النحتية التراثية : التي بحثت عن الأشكال النحتية في التراث وقدمتها، في إطار نحتي حديث، وقدمت الموضوعات المرتبطة بها، وتنويع البحوث في الأساطير، والموضوعات الشعبية، وكذلك الخامات المحلية التي يراها النحاتون، أكثر أهمية من غيرها.

الاتجاهات النحتية التشكيلية

عبد الرحمن المؤقت

لقد لجأ النحات عبد الرحمن المؤقت إلى خامة الحجر يتحاور معها، في البداية، وقد نحت الأشكال من الانسان أو الطبيعة، وتوصل إلى التكوينات المجردة التي تبدو مبتكرة لها تأليفها العضوي، والذي يدل على عمق الصلة مع التشكيلات العضوية، والتي أعطته التميز.

وقد بدأ يعالج الموضوعات الملحة عن طريق هذه التشكيلات النحتية، مثلا قضية فلسطين أو الشهيد وقد توصل إلى التشكيل النحتي المعبر عن الموضوعات من خلال كتلة صخرة دائرية، تتحرك وحولها عدة أشخاص بعضهم يموت أو يصارع في وضع مؤثر، وظهرت المرأة ومعها الطفل، وظهر الحوار بين الصخر القاتل والقوة الانسانية وكذلك أوحى لنا بأن الانسان يصارع ليعيش في سبيل القضية ومن أجل المصير الأفضل، وان هذا الصراع قد تحدد على أنه نتيجة حركة كتلة الصخر، وتشبث الانسان بالأرض، واستشهاده، ثم رمز إلى استمرار الحياة عبر المرأة والطفل وقد ساعده التكوين الدائري على التعبير عن الموضوع.

وقد توصل عبد الرحمن المؤقت إلى الصياغة التجريدية ــ التعبيرية، التي تلح على الانسان، وتحويره للتعبير عن الموضوع، وذلك في أعماله الفنية المنفذة بالرخام، وتحول نحو التجريد وقدم اللغة المجردة التي تجمع الجوانب الانسانية والتحليل التجريدي للأشكال.

وفي الموضوعات الأخرى التي استخدم البرونز فيها، أدخل بعض التحويرات على سطح المادة، لتصبح خشنة، كأنها مزخرفة، وأعطى الاهتمام بالفراغات التي تتدخل مع الأشكال التي أخذها من الشكل الانساني وحاول الوصول إلى تحمل نحتي له طابعه الخاص، فيه ملمس السطح الذي أخذه من الزخارف الشعبية المحلية.



تجريد رخامي

لطفي وبطرس الرمحين
١٩٥٥ و ١٩٤٩

وينطبق هذا على تجارب الأخوين الرمحين، بطرس ولطفي، اللذين قدما النحت على الخشب بعضها قدم الصياغة لحركة فراغية، وكان الهدف هو تقديم الخط المتحرك اللين، الذي يميز بعض تجارب النحت الحديث والتي تهتم بتقديم الايقاع الحركي الجمال للخط المحدد للكتلة، والتنظيم الذي يحقق جمالية خاصة.

ثم ابتعدا عن التجميل نحو البشاعة والتشوه، وبدآ يقدمان الأشكال المحرفة المتداخلة مع بعضها والتي تضم الوجوه، وأجزاء من أعضاء الجسم البشري، والمُمتزجة بعناصر لابشرية أخذت من الطبيعة، وتقديم الفراغات ضمن التكوينات، وقد نرى الرأس في الوسط، والرجلين في الأعلى، ولهذا لم يعد الانسان المنحوت في وضعه السوي المألوف الذي اعتدنا عليه، وهكذا أصبح الانسان في وضع مأساوي، وقد ابتعد عن انسانيته نتيجة لتشكيلات مبالغة في التشويه.

وقد وصلا إلى المرحلة التجريدية، بعد ذلك والتي تدلنا على أنه من الممكن أن تعبر الرموز عن الأفكار، والتي أعطت شكلا خاصا من الحداثة الفنية، فيها المزج بين الموضوعات التعبيرية التي بلغت أقصى أشكالها.

نزار علوش
١٩٤٧

وتعتبر أعمال النحات نزار علوش الأكثر بعدا عن الواقع باتجاه عالم جديد، لا نراه في الواقع، بل يبتكره النحات معتمدا على دمج العناصر الطبيعية والخيالية معا، وتقديم اللغة الأقرب إلى السيريالية، مع محاولة التأليف لعناصر يجمعها النحات ويؤلف فيما بينها ولا يقف عند التحوير أو التحليل بل يتجاوزهما.

الاتجاهات النحتية الانسانية

عاصم الباشا
١٩٤٨

تتمتع تجربة النحت عند عاصم الباشا بأهمية كبيرة لأنها تقدم لغة نحتية حديثة، والتي تحمل المضمون الانساني، وتقدم الصياغة الانسانية المتطورة من حيث الشكل، فيها المنطلق من نحت رودان، وفيها انطباعية الرؤية للكتلة والحجم، وفيها قوة التعبير عن الموضوع، ودرامية الوضع الانساني والتأليف بين التشكيل والموضوعات.

وقد كانت لدراسة النحات عاصم الباشا أثرها البالغ على التجربة في البداية لأنه قدم اللغة النحتية الواقعية، التي نحس فيها بقوة بناء التمثال، وحسن تقديم التأليف، وبدون مبالغة أو تحوير، وان تمثال رأس فتاة الذي نحته بعد الدراسة يدلنا على أن النحت هو العناية بالتفاصيل الدقيقة والمحاكاة للشخص، ولكن النحت ليس العمل التسجيلي المحض، وهناك ملمس السطح الخشن المعبر، وحسن تناسق العناصر في العينين والأنف والفم، والانسجام بين كل العناصر حتى يكون العمل الفني مستكملا لشروطه، وهكذا ينطبق على التماثيل لوجوه الأشخاص التي نحتها ولعل أهمها رأس الشاعر **بدر شاكر السياب** وفيه يغوص على العالم الداخلي ويقدم الحزن المقيم والذي نحسه في العينين والفم، وكذلك في التفاصيل التي نراها دقيقة شاعرية معبرة بعمق عن الموضوع دون الوقوف عند التفاصيل.

وتزداد التماثيل عند عاصم الباشا تعبيرا عن الموضوعات عن طريق اجراء بعض التحوير على الشكل الذي يخدم المضمون الانساني، وهذا نراه في عدة تماثيل نحتها بعد ذلك ولعل أولها **القارىء** الذي أصبح فيه عبارة عن كتلة، ينحني الشخص ليشكل الانحناءة الدائرية، وتغيب التفاصيل أمام حركة الخطوط الانسيابية التي تقدم الانسان وقد أحيط بغلالة رقيقة، تخفي التفاصيل، لكنها تبقي على الحركة الرئيسية التي تبين وضع المنكب على الكتاب، ولكننا نحس بأن الشخص المنحوت عبارة عن كتلة انسانية متشوقة للقراءة، وقد غابت كل التفاصيل التي لا تخدم الهدف، وتعطينا فكرة عن قدرته على فهم حركة الانسان وتبدلات أوضاعه، والخطوط اللينة التي تكشف عن المعنى الانساني العميق.

وهذا التمثال كان بداية لعدة تماثيل، تنقل المضمون بالروح الشاعرية التي أصبحت احدى أهم السمات المميزة له، ومن أهمها **بيرودية وانسان والعائلة وامرأة.**

ان تمثال **يرودية** يدل على عملية التحوير لخدمة المضمون، فالجسد قد استطال كثيرا، والوجه غدا منتصبا في الأعلى، واليدان قد استطالتا وخصوصا اليد اليسرى، وذلك لتعبر عن المرأة العاملة في الريف، وهكذا أصبحت هذه المرأة رمزا للمرأة الريفية التي اشتهرت بقوة جسدها، وانكبابها على العمل وحبها للأرض، وتعدد مسؤولياتها.

وكذلك يفعل في تمثاله **عائلة**، الذي يصور رجلا وامرأة مع طفل صغير، والاحساس الذي يصادفنا هنا، حركة كل من الرجل والمرأة والطفل، ومكان وجود كل تمثال وتفاعله مع الآخر، وأخيرا الغياب للملامح أمام الحضور القوي لكل شخص، ولقد أدرك عاصم الباشا أن وضع الرجل إلى اليمين، والمرأة إلى اليسار والطفل في الوسط، واستقلال كل شخص مما يساعد على التعبير عن الموضوع، الذي يأسرنا لبساطته، وقوة تأثيره الناشيء عن قدرته على الالتقاط في لحظة توقف زمنية، ودراستها بالتشكيل المطلوب.

مصطفى علي
١٩٥٦

وكذلك اتجه النحات مصطفى علي إلى نحت الانسان في لحظة من الزمن توقفت، ولكن اهتمام مصطفى علي اتجه إلى تقديم الانسان والاهتمام لوضعه المأساوي والناشيء عن أن هذا الانسان قد تهدم بفعل الزمن ولم يبق إلا التشكيل القادر على المقاومة. لهذا نرى كل شكل انساني منحوت يختلف عن الآخر في هزاله أو قوته، في قدرته على المقاومة أو انسحاقه.

والنحات مصطفى علي يقدم الانسان مبتعدا عن نحت شخص محدد، أو عن الواقعية، الانسان هو الانسان بمعناه المطلق، ولهذا قد يتقارب الانسان مع الآخر، أو قد يتشابهان، وهكذا يبحث عن المطلق في الشكل، حتى يقدم المشكلات التي يعيشها هذا الانسان ... كل انسان.

وقد يلجأ إلى الحصان الذي نراه ملازما للانسان ليقدم الانسان الذي يمتطي الحصان، أو الذي يقع من على الحصان، وهكذا أصبح للحصان قيمة انسانية لا تقل عن الانسان، فالانسان يريد أن يروض الحصان والحصان له أهمية كبيرة في الحياة، لكن ليس كل انسان يستطيع أن يمارس هذا العمل ولهذا نحس بالدراما الانسانية نتيجة لهذا الوضع.

وكذلك يفعل في تماثيله الأخرى التي تصور الانسان، في وضع معين وهناك أوضاع كثيرة مثلا الانسان الموضوع داخل الهرم، أو الانسان في خزانة معدنية، وهناك الأشكال الحيوانية المبتكرة، والتي تدل على أن النحات يحاول أن يستقصي كل حالات الانسان في حياته والتحولات التي تحيط به، ولسوف يكون علينا أن نصل إلى أن لا شيء يبقى على حاله، نتيجة لقوة التحول والتغيير التي نعيشها، ولسوف يكون علينا أن نقول بأن تجمعات الأشخاص، الرجال والنساء، والأطفال، والحيوانات والطيور يمكن أن تقدم عالما غنيا تركز على الوضع المأساوي للانسان الذي يعيش في هذا العصر.

محمود شاهين
١٩٤٨

والبحث عن الانسان وتقديمه بشكل رئيسي، هو الأساس الذي يشغل النحات محمود شاهين لكن محمود شاهين يقدم الانسان بكتلة متينة، وله العديد من التجارب التي تقدم الشكل العاري، والانسان الذي يقوم بحركة وما نراه من كتلة مادية تحيط به، وبحيث لا نرى الحركة والتبدل بل نرى العلاقة بين الانسان في وضع ساكن، ودراسة وتحليل الشكل الناشيء عن هذا الوضع.

ماهر بارودي
١٩٥٥

ويعطي النحات ماهر بارودي الأهمية الأولى للنقد الاجتماعي للحياة المعاصرة فالانسان في وضع المسلوب أو المتهم، وهذا الانسان قد خضع لعوامل الزمن التي هدمته، وذلك بتحوير جسده إلى أنقاض، وظهور التشققات فيه.



شخصية كاريكاتورية

الاتجاهات النحتية التراثية

أحمد الأحمد
١٩٤٠

وقد لجأ النحات أحمد الأحمد الى الصيغة المبتكرة الجديدة لتقديم نحت نصبي، فقد أخذ المشاهد البانورامية لعدة مدن وقرى ونحتها على قاعدة، والاستفادة من جانبي الميدالية. وتوحي مشاهد المدن المنحوتة على الميدالية، بمشاهد من المدن ذات التفاصيل الشاعرية، وهكذا جمع بين المنظر، والحفر والميدالية والنصب التذكارية، وبحيث نكتشف النسيج المعماري لمدينة دمشق أو غيرها ملخصا على وجه الميدالية أو معلولا وغير ذلك من المدن.

أكثم عبد الحميد
١٩٥٥

لقد أحب الفنان أكثم عبد الحميد النحت على الخشب في البداية، وقدم اللوحات الجدارية التي تقترب من اللوحات الزيتية، لأنها تنحت على سطح وليس في الفراغ، وقدم الأقنعة المختلفة التي تتمتع بخصوصية وكانت التشكيلات بسيطة ولها طابع تعبيري، ومارس النحت على الخشب بمختلف أنواعه، وتطورت التجربة بالاحتكاك مع أنواع الخشب، التي كانت تعطي النتائج المختلفة التي جعلته متمكنا من نفسه وقادرا على إدراك كل التقنيات الملائمة لكل أنواع الخشب المحلي.

ثم تطورت التجربة بإغناء النحت بما هو محلي من الموضوعات، والتي اعتمدت على الأشكال الانسانية المأخوذة من البيئة المحلية، وخصوصا النساء، ونرى ذلك بكل وضوح في تمثاله **أرواد**، فالمرأة تمثل الجزيرة، وترمز بجمالها إلى ما في الجزيرة من آثار، ومشاهد طبيعية، وبشر وصيادين، وقد نحتها كفتاة صغيرة لها جديلتان ممتدتان إلى الأسفل، ونرى الوجوه القاسية للرجال على جانبيها والمزخرفة بخطوط قاسية على عكس الفتاة، ونستطيع أن نكتشف في عمله الصيغة التركيبية التي تجمع الأشكال المختلفة التي يعاد توظيفها لتخدم الهدف الرئيسي للعمل الفني، والتشكيل النحتي يجمع الأشكال الواقعية المأخوذة من البيئة والوجوه، وهناك الأشكال البدائية التي تعود لحظة التنفيذ، وقد اهتم اهتماما بعمل تأليف دقيق للعمل النحتي يدل على ما يتمتع به من امكانات وبحيث لا نرى الا ما هو مدروس، وله دوره في بناء العمل النحتي.

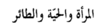
وقد توصل أكثم عبد الحميد إلى صيغة لها جذورها في النحت القديم في بلادنا، وجمع الأشكال من كل مكان، وأكد على الوجوه النسائية والعصافير والمزاميز المختلفة، وأعطى التشكيلات الأكثر حداثة بعد ذلك حين اختصر الكثير ليؤكد على الموضوع عبر رمز واحد أو حركة لينة للخطوط تسير في كل العمل النحتي وتربطه برباط محكم.

محمد بعجانو
١٩٥٦



وفي نفس الوقت كان النحات محمد بعجانو يعمل في مجال الخشب أيضا، وكانت البداية عنده مشابهة لأعمال أكثم عبد الحميد، وكثيرا ما نراهما يعملان معا، لتقديم الشيء المشترك الذي يملك نفس المنطلقات وخصوصا في البداية التي كانت عبارة عن نحت جداري أو قناع وقد تنوعت المشارب فيما بعد حين ألح محمد بعجانو على الخطوط القاسية التي تزخرف العمل النحتي، والتي تبدو لنا أكثر تدقيقا على التفاصيل، ومع الرغبة الكامنة عنده للعودة إلى أشكال النحت القديم في الريف، والاستفادة منهما من أجل تقديم الشيء الخاص الذي يجمع الوجوه وأشكال الطيور التي عبرت، ورسوم القرى والمدن التي نراها مصفوفة فوق بعضها في أسفل التمثال، لتدلنا على قرى الساحل والحياة فيه.

وقد توصل محمد بعجانو في الخاتمة إلى نحت على الخشب الذي يزخرف فيه بعض الزوايا ويحلي الوجوه بحلي يلصقها، وقطع المعدن يضيفها عليه ليعطي التأثير المطلوب، وهكذا أحيا العديد من أشكال النحت القديم، وربطها بحياة القرية والريف. ونحس بأنه أكثر حرصا على اعطاء الخطوط المستقيمة، والزخارف والرموز التي أصبحت لها دورها في العمل النحتي.



المرأة والحيّة والطائر

مظهر برشين
١٩٥٧-١٩٩٥

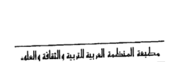
وكان النحات مظهر برشين هو النحات الثالث الذي عمل في مجال الخشب وقد اتخذ لنفسه موقفا خاصا ضمن المجموعة، وهذا يرجع إلى أنه كان يحب أن يقدم النحت الغائر على الخشب، ولا يكتفي بالتشكيلات والخطوط المعبرة، وقد أعطى لعمله كتلة صلبة فيها الوجوه والأشكال الانسانية التي نستطيع أن نقول عنها بأنها أكثر تعبيرية وواقعية من غيره.

جميل قاشا

ان تجربة النحات جميل قاشا تتمتع بأهمية خاصة، لأنها تستفيد من القطع الحجرية التي يلتقطها من نهر العاصي في بلدته، ويقوم بمعالجتها مستفيدا مما فيها من تشكيلات، ويضيف إليها، حتى تستقيم، ولعل تنوع الأشكال وأنواع الأحجار، وألوانها تعطي المنحوتات ميزات خاصة، انها الاستفادة من نحت الطبيعة والمياه للحجر، وما طرأ على الصخر من تحولات، وان موهبة النحات قد جعلت عمله النحتي يتمتع بأهمية كبيرة وان الاضافات تعطي التشكيلات المتنوعة المعبرة عن الموضوعات التي يريد.

وأخيرا نستطيع أن نرى أن النحت قد بدأ يأخذ دوره في مجال التعبير الفني، وهناك العديد من التجارب التي مازالت تسعى لتطويره، ومازال البحث في الاستفادة من الخامات المحلية، وأشكال النحت القديم التي ساعدت على تطوير النحت، كما أن تنوع التجارب وتعددها قد هيأ النحاتين ليلعبوا دورا هاما تتزايد أهميته كل يوم.

المحتويات


مطبعة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم

المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم
الطبعة الأولى، ١٩٩٧
تــونــس